

aljadeedmagazine.com
فكر حر وإبداع جديد
الجديد
السنة الثامنة
ثقافية عربية جامعة تصدر من لندن
أكتوبر/ تشرين الأول 2022 العدد 93
أوروبا المخطوفة
وأوديسيوس الذي لن يعود
أجنحةُ الحُرّيّة
فن وفكر وغضب وشهرزاد بلا حجاب
ISSN 2057-6005
9 772057 600113 92



هذا العدد

يحتوي هذا العدد على مقالات فكرية وأخرى نقدية وغيرها فنية، وعلى قصص وقصائد شعرية ويوميات وعروض كتب ورسائل ثقافية.

وفي العدد ثلاثة ملفات الأول تحت عنوان "أجنحة الحرية: ثلاثة مقالات وثلاث كاتبات" ويتضمن مقالات في قضايا تتصل بتفكير المرأة ومكانتها وأحوالها الراهنة في الثقافة والاجتماع، وهي: "الرقص الشرقي بين النسوية والإمبريالية" أماني الصيفي، "خادمات المؤسسة الذكورية/عبودية التحرك في عجلة الهامستر" هيفا نبي، "شهرزاد بلا حجاب/ اضطهاد النساء من زنازين سوريا إلى شوارع إيران" أراء عابد الجرماني.

الملف الثاني تحت عنوان: "التجوال مسقط رأسي - حوار خاص بـ"الجديد" مع الشاعرة الصينية شياو شياو، وقصائد شعرية لها وقد أجرت الحوار وترجمت القصائد عن الصينية ميرا أحمد.

قصائد العدد: عبدالرحمن بسيسو، البهاء حسين، محمد ناصر المولهي، أمارجي.

الملف الثالث حمل عنوان "قصص" ويضم سبع قصص عربية هي: "رسالة إلى سجين" أحمد إسماعيل إسماعيل، "ما وراء القضبان" سلمى صبحي، "أبوالليل" محمد عباس علي داود، "أقاصيص" عبدالله المتقي، "الباص الأحمر" مازن رياض، "رسالة إلى ديما" يسري الغول، "مزمار قمر الذئب الدموي" سارة صلاح شطا.

في مقالات العدد: أحمد برقاوي "المثقف الشبيه، أو الوجود المبتذل"، سامي البدري "الفوضى نظام موارب"، نورالدين قدور رافع "ألسنة زرقاء أقدام سوداء"، العربي إدناصر "الفقهاء والميكانيكا"، عبدالرزاق دحنون "فلسفة الحزن في رسالة منسية للفيلسوف الكندي"، عبدالحكيم الزبيدي "التصدير القرآني في روايات علي أحمد باكثير"، فارس الذهبي "ثقافة الشاعر الأوحد والجزر التي لا تلتقي".

في باب "النص الزائر" يوسف قواص ترجم مقالة صاموئيل ريتسولي "أوروبا المخطوفة وأوديسيوس الذي لن يعود/أدب المهاجرين عبر أشعارهم". وفي العدد مقالات في الفنون والسينما وعروض كتب لأمير الشلي وعلي المسعود.

أبوبكر العيادي كتب في رسالة باريس عن العقلية التآمرية ويرى أن "لنظرية المؤامرة آثارا سلبية، لعل من أهمها الارتياب من الشأن السياسي واعتبار كل الحكومات عاجزة عن مواجهة قوى خفية".

بهذا العدد تواصل "الجديد" مغامرتها المفتوحة على آفاق الكتابة في المنافي والأوطان العربية، متطلعة إلى مواصلة دورها في الانتصار لحرية الكاتب والكتابة وابتكارية الإبداع وجرأة الفكر ■

المحرر

■ لوحة الغلاف للفنانة الإيرانية Sherin Neshat

الجديد
aljadeedmagazine.com

مؤسسها وناشرها
هيثم الزبيدي

رئيس التحرير
نوري الجراح

مستشارو التحرير
أحمد برقاوي، أبو بكر العيادي
عبد الرحمن بسيسو، خلدون الشمعة
بيرسا كوموتسي، ابراهيم الجبين
رشيد الخيون، هيثم حسين، مخلص الصغير
فرانشيسكا ماريا كوراو، مفيد نجم
محمد حقي صوتشين، وائل فاروق
عواد علي، شرف الدين ماجدولين
خوسيه ميغيل دي بويرتا

التصميم والإخراج والتنفيذ
ناصر بخيت

رسامو العدد:
أحمد يازجي، ريم يسوف، أحمد قدور
فؤاد حمدي، علا الأيوبي، حسين جمعان
زينة سليم مصطفى، باية محي الدين
محمد إيسياخم، محمد خدة، ياسر حمود
محمد الأمين عثمان، ساشا أبو خليل، آلاء حمدي
عبدالله مراد

التدقيق اللغوي:
عمارة محمد الرحيلي

الموقع على الإنترنت:
www.aljadeedmagazine.com

الكتابات التي ترسل إلى «الجديد» تكتب خصيصاً لها
لا تدخل المجلة في مراسلات حول ما تعتذر عن نشره.

تصدر عن
Al Arab Publishing Centre
المكتب الرئيسي (لندن) UK
1st Floor
The Quadrant
177 - 179 Hammersmith Road
London
W6 8BS
Dalia Dergham
Al-Arab Media Group

للاعلان
Advertising Department
Tel: +44 20 8742 9262
ads@alarab.co.uk

لمراسلة التحرير
editor@aljadeedmagazine.com

الاشتراك السنوي
للافراد: 60 دولارا. للمؤسسات: 120 أو ما يعادلها
تضاف إليها أجور البريد.

ISSN 2057- 6005



المحتويات

العدد 94 - أكتوبر/ تشرين الأول 2022





غلاف العدد الماضي سبتمبر/أيلول 2022



صيف الأصياف الدامية

شيء عن تلك الأيام وذلك اللّهب

كان كل شيء مريباً في تلك الليلة، وقد زادته ريبة وغموضاً تلك القناديل المضيئة لليلتين، أو ثلاث ليال على التوالي في جهة دون غيرها من سماء بيروت، ما الذي كان يجري جهة المدينة الرياضية؟ لا أذكر من منّا ردّد هذا السؤال، ونحن نطلّ بحذر شديد، من موقعنا في شرفة عالية متابعين ظهور تلك السبطانة الحربية الضخمة لدبابة الميركافا تتحرك في رأس الشارع. تابعنا حركتها المستديرة في انحراف بدا كما لو كانت تلك الفوهة ستستقر علينا، بدت لي كما لو أنها منظار ليلي لباحث عن هدف. تابعنا ذلك ساير وأنا بأنفاس محبوسة من على شرفة البيت الذي آويت إليه في منطقة البريستول صحبة صديقي مخرج السينما، البيت كان لشقيقته وزوجها الغائبين عن لبنان، وقد دعاني لترك بيتي المطل على البحر بجوار الجامعة الأميركية والإقامة معه أياماً، على إثر وصول الدبابات الإسرائيلية إلى قلب بيروت، ريثما تنجلي الأمور، كما قال، وهو يطلق شتيمة لـ21 حظيرة عربية وراء كل جملة تخرج من فمه. ليل بهيم، كله هواجس وترقب، لم أكن ولا ساير، نمنا لأيام، منذ أن انتخب رجل الميليشيا المسيحية المحبوب بشير الجميل رئيساً في جلسة برلمانية لا تقل كابوسية عن كابوس اغتياله. بدا اغتياله بالنسبة إلينا في تلك الجلسة في عتمة شرفة الطابق الأخير، قنبلة أخرى من العيار الذي رجمنا به ذلك الصيف الدامي. وها نحن بعد يومين على سقوط مبنى بيت الكتائب على من فيه، في ذلك الثلاثاء الموحش نترقب ونتابع ولا نتحرك كثيراً خارج البيوت والمكاتب. كانت حركتي بين بضع بنايات متجاورة، بين مبنى مكاتب جريدة السفير، حيث كنت أقضي ليلي أحيانا، والمبنى الذي نحن فيه الآن، وبيت صديقتي هلا بوداغر قرب كوليج البروتستانت. وهي بنايات تقع على خط بصر واحد. والحركة من جانبنا ظلت حذرة حذرا شديداً حتى بعد انسحاب الإسرائيليين من بيروت بوقت طويل تحت وطأة ضربات المقاومة الوطنية اللبنانية التي بدأت فردية وعفوية، ثم تشكلت في جبهة معلنة ولها مرجعيتها السياسية.

أكتب هذه الإشارات وليس في عزمي هذه السنة أيضاً، في أيلول من هذه السنة، أن أستعيد تلك الأحداث والوقائع الدامية لسنة 1982 منذ أن بدأ الغزو الإسرائيلي للبنان صبيحة الخامس من حزيران، بقصف عنيف ومتدرج للمدن والبلدان اللبنانية وصولاً إلى بيروت، مروراً بشهور الحصار الثلاثة، وما أعقبها من خروج المقاومة الفلسطينية من بيروت، وحتى الأيام الأولى لوصولي إلى قبرص بعد عام في خريف سنة 1983، وقد عشت في بيروت سنة رافقتها حوادث لا طاقة للذاكرة على استعادتها، ومازلت من عام إلى عام، وإلى اليوم أؤجل فكرة العودة إلى وقائع تلك السنة.

من أين أبدأ عن ذلك الصيف الدامي، وتلك السنة المهولة؟ لطالما تساءلت، ولطالما كان الجواب شاقا عليّ.

شعراء وكتاب ومثقفون آخرون غيري عرب وأجانب كتبوا عن تجاربهم في أيام الحصار؟ بعض ما قرأته كان مُحبطا، وبعضه الآخر لم يكن مرضياً. وهو ما حملني على إيثار الكتابة الوثائقية الرصينة القائمة على البحث والوثيقة التي لا يتناهى إليها الشك (ككتاب بيان نويهض مثلا عن مذبحة صبرا وشاتيلا) على كتابة سردية مبنية على التجربة الشخصية، يغلب عليها ميل أدبي ماكر لتكريم الذات حتى عندما يكون الموضوع هو الآخر الذي سيبقى غالبا في تلك الكتابة بلا ملامح حقيقية، وفي أفضل الأحوال بملامح مشوشة، فالوقائع في تلك الكتابة بدت مهمة بمقدار ما هي مفيدة لتظهير صورة الذات الكاتبة في مركز الحدث. ولا ضير أن أشير هنا إلى أنني لطالما فضلت نبرة جان جينيه فيما كتبه عن الفلسطينيين في الأردن وكذلك عن صبرا وشاتيلا على إثر زيارة قصيرة جدا (لساعات) إلى المخيم غداة انكشاف المجزرة، عن جلّ ما قرأته من كتابات عربية في الموضوعات نفسها. شعرت مع تلك الكتابة على شعريتها السردية، وتأملاتها الفلسفية في قراءة الوقائع التراجيدية، بأنها أكثر صدقاً في تعبيرها عن الآلام الإنسانية

تمام عزام

وربما أكثر بلاغة أيضاً من الكتابات العربية التي توسلت تلك الحوادث ليكون لأصحابها سهم في ذلك المضمار.

ولكن من أين يبدأ كاتب في الكتابة عن خبرة اقتسمها مع آخرين غابوا في الموت والسفر والمجهول، وتشوشت صورهم في الذاكرة؟

***

لطالما أرّقني التفكر في جدوى الكتابة عمّا كان من تلك الوقائع في أصل روافد تجربتي كشاعر، قبل التفكر في تلك الموضوعات، ولطالما ضاعف هذا من عزوفي عن الكتابة السردية. ما حجتنا في أن نكتب لنضيف على ألم الوجود معرفة في الألم؟ أم أننا إذ نكتب إنما نكتب لنحيط أنفسنا بأسباب أقوى للوجود.

لطالما تساءلت عمّا إذا كنا نصيب متعة مّا جراء التفكر أو الكتابة في مصرع إنسان وقد تذكرناه وهاج بنا أسف عليه، هل نفعل لنهذب مشاعرنا باستحضاره من غيابه مشفوعا برهافة الشعور لنغذي جمالاً ما فينا، ولربما رغبة في التطهر والسمو، فإذا بنا نتألق في الحزن، إذ نستلهم من هلاك كائن جمالاً، ونشتق، بأنانية الذي نجا، معنى يعنينا نحن ولا يعني ذاك الذي هلك.

وبينما الغائب يمعن في غيابه العدمي، نشتق من مصرعه أفكاراً وتصوّرات حول الوجود والعدم تفيد حضورنا في العالم ولا تنفعه في شيء، فهي لا تسترده من حقيقة الغياب.

هل نكتب لنضيف إلى سجل الآلام وثيقة أخرى؟

أسئلة، لا تني تكرر نفسها، كل مرة في لبوس مختلف.

ما ظل يشغلني طوال صيف 1982، وحتى أيامي الأخيرة التي قضيتها في حمأة الخطر، في بيروت سنة 1983، كان سؤالا عن سلوك المثقف في ساعات الخطر الجماعي، فجّرته وقائع شتى وحكايات سأذكر منها اثنتين الواحدة تعاكس بدلالتها الأخرى إلى حدود قصوى.

الحكاية الأولى سيحضر فيها اسم غالب هلسا. والثانية فيصل دراج وسعدالله ونوس.

سأروي كلتا الحادثتين بهدف نحت الدلالة ليس إلا.

الحكاية الأولى

في اليوم العاشر من تموز اتفقنا الكاتب الروائي غالب هلسا وأنا، ورافقتنا المصورة الصحفية الإيطالية باولا كروتشياني على المضيّ معا إلى خطوط التماس مع الإسرائيليين في منطقة مطار بيروت، حيث تمركزت الدبابات الإسرائيلية في محيط المطار. كانت الغاية من الرحلة كما في كل مرة ذهبنا معاً غالب وأنا لقاء المقاتلين هناك وقضاء وقت معهم في أوقات وقف إطلاق النار والحديث عن أهمية هذه المعركة الفريدة في بيروت، وأثرها على مستقبل القضية الفلسطينية ومستقبل حركة التحرر العربية، بل والكفاح العالمي من أجل التحرر والمساواة، وقد كان ذلك المربع العاصي الأخير في المشرق العربي يعج بوجوه النشطاء والمكافحين العالميين من اليابان وحتى ظفار وكانوا في حماية الثورة الفلسطينية المتحالفة مع الحركة الوطنية اللبنانية. وكما ظل غالب يردد في كل مرة بلكنته المصرية المحببة المشوبة بشيء من الشامية: يجب أن يشعر الشباب والفتيات المدافعون عن بيروت أننا وهم في خندق واحد ولا توجد أيّ فجوة بين حامل السلاح وحامل القلم. في ذلك اليوم كانت الطرقات شبه مقفرة، إلا من المقاتلين والصحافيين والمسعفين، من محيط الجامعة الأميركية وحتى منطقة بربور حيث ينتظرنا د. جميل هلال في مبنى تابع لإعلام الجبهة الديمقراطية، ليوفر لنا عربة عسكرية تقلنا إلى مقصدنا عبر طرق التفافية يسلكها المقاتلون. من هناك انطلقنا في ضحى مشمس ورطوبة خانقة وسط تشكك هلال في أن تكون رحلتنا آمنة، وكان محقاً، لأن وقف إطلاق النار في ذلك اليوم كان عرضة لأن يسقط في أيّ لحظة.

في الدشمة التي استقبلنا فيها قائد الكتيبة التابعة للجبهة الديمقراطية بقامة مديدة وابتسامة بشوشة، رحب بمقدمنا وعرفنا بنفسه (م)، وأخبرنا أن الوضع هش.. وهو لا ينصح بجولة واسعة ولا ببقائنا طويلاً في الموقع. وقبل أن نقوم بجولتنا على المقاتلين، سأل القائد مساعده: هل رجع جمال من مهمته؟ أجاب الشاب نعم. إذن، أضاف: عندما تخرج مع الأساتذة في الجولة على الشباب خلّ جمال، لو عنده مزاج، يأخذ معه الغيتار. ثم اقترح أن نشرب الشاي، أولا، لأن مساعده هذا، وكان اسمه ناصر، يعد الشاي بطريقة رائعة. هز الشاب النحيل الطويل رأسه مبتسماً، وتناول من ركن قريب إبريقاً فضياً وخرج... لم يطل الحديث الذي دار بيننا وبين القائد عن مجريات الأيام الأخيرة في اشتباكات المقاومين مع العدو المتمركز في المطار، أكثر من دقائق معدودات، عندما فجأة ارتجّ الموقع كما لو أن زلزالاً وقع.. وقبل أن نعي ما وقع، كان القائد قد خرج من الموقع مسرعا، ونظرنا في وجوه بعضنا.. ها نحن، إذن، في قلب التجربة!

عندما سيعود القائد، سيدخل وراءه إلى الدشمة شابان مسلحان بالكلاشنكوفات وسنرى في الوجوه خبراً صمتت عنه، خرجنا من الدشمة عبر الخندق الذي جئنا منه، وأصوات القذائف، والانفجارات قريبة وبعيدة.. تلعلع. واضح أن الإسرائيليين أنهوا وقف إطلاق النار على نحو مفاجئ متعللين بإطلاق نار وقع في واحدة من الجبهات القريبة كما سوف يعلنون لاحقاً. قبل أن يودعنا القائد ويصحبنا الشابان عبر السواتر الترابية وصولا إلى طريق تمر من وراء أبنية ساترة حيث تنتظرنا عربة ستعود بنا إلى قلب بيروت، قال: ناصر أعطاكم عمره، استشهد. ولم يضف كلمة!

فيما بعد سنعرف أن القذيفة نزلت في الشاب وهو يجوز المسافة المكشوفة بين الدشمة والخندق عندما دوهم بالقصف، محاولا الوصول إلى موقع آخر محصن، لكن سوء الطالع حمله من عالم إلى عالم، وأورثنا شعوراً بالذنب سوف لن أشفى منه أبداً. كانت الإصابة مباشرة.

لم تتمكن باولا كروتشياني في ذلك اليوم من التقاط صور للإسرائيليين وآلياتهم لا في مطار بيروت، ولا في مواقع أخرى مطلة على منطقة الرويس، هي التي سوف يقيّض لها أن تلتقط بعد أسابيع قليلة بعض أشهر الصور التي نشرت للوقائع الفاجعة في صبرا وشاتيلا. لم تعد، هناك قصة يمكن أن تضاف إلى حكاياتنا في الحصار سوى تلك القصة الأليمة.

الحكاية الثانية

في يوم من أيام الحصار، قبل أن يشتد على المدينة من البر والبحر والجو، ويقفل الطريق تماماً بين بيروت ودمشق، وكنت في تلك الأيام متطوعاً في الهلال الوطني اللبناني، وأقضي الليل في بيت صديقي فيصل حوراني في منطقة الصنوبرة، قال فيصل: لمى ولينا تصران على البقاء معي هنا حتى النهاية. لا أستطيع أن أمنعهما لكنني لا أفضل أبداً أن تبقى ليلى (11 سنة)، إنها صغيرة على المفاجآت القاسية. غداً ستخرج سيارة تحمل راكبين مسافرين إلى الشام، وليلى ستذهب لتقيم مع أمها هناك.

في صباح اليوم التالي، نزلنا فيصل وأنا برفقة ليلى مودعين، كانت متعلقة بفكرة البقاء معنا، وكانت صديقتي المحبوبة. وبينما كنا نودعها صوّرت مخيلتي الدرامية اللحظة على أننا نرسل من قلب جحيم الموت روحا ناجية ستكون رسالتنا إلى المستقبل.

في المقعد الخلفي من العربة، لاح لي وجهان لشخصين سرعان ما تبينت هويتهما. وشكل لي ذلك مفاجأة صادمة. سمعت وعرفت بوصول العديد من الطلاب والمتطوعين الذين سارعوا وبعضهم بطرق مبتكرة للوصول إلى بيروت للمشاركة في الدفاع عن المدينة، وكان بينهم مثقفون، وهأنذا أفاجأ بمثقف يريد أن ينجو بنفسه من احتمالات الأذى والموت. سأندم قليلاً بعد حين بسبب تلك الجملة الساخرة التي أطلقتُها وأنا أنظر في ذلك المسافر نظرة متشفية: ليلى، حبيبتي، ديري بالك على عمو فيصل! كان ذلك الشخص هو الناقد الفلسطيني فيصل درّاج الذي طالما لهج وجيل من مثقفي اليسار العربي بمصطلح «المثقف العضوي».

ربما يكون هذا الأمر قاسياً، ولكن لا بد أن أعترف أنه مذ ذاك ارتبط اسم هذا الشخص وصورته في مخيلتي بفكرة المثقف الهارب من المعركة.

الوجه الآخر في تلك العربة كان وجه سعدالله ونوس. بعد انصراف العربة وشروعي في المقارنة بين إصرار لمى ولينا اليافعتين على البقاء في بيروت المحاصرة على المغادرة إلى دمشق إيثاراً للسلامة، وبين الصورة المحبطة لمثقفين مرموقين يطلبان لنفسيهما النجاة من التجربة، نبهني فيصل إلى أن سعدالله مريض في معدته، وليس لديه القدرة على اختبار توتر شديد أو مواجهة أوقات صعبة، ثم ليس لديه هنا في بيروت ما يفعله. لكنه لامني بشيء من الخبث المحبب على الجملة التي رميتها في وجه سميّه الهارب من اختبار المسافة بين الكلمة والموقف.

***

اليوم أعرف، بعد أربعين عاماً على ذلك الصيف، أكثر عن السبب الذي جعلني في كل مرة أرجئ الكتابة في تلك التجربة/المنعطف التي عشتها في بيروت خلال سنتي 1982 – 1983. إنما لو شرعت في الكتابة يوماً عن ذلك الصيف الدامي، فلن يبدأ السطر الأول إلا من فكرة الحب، من تلك النظرة التي التمعت في عيني عبدالرحمن بسيسو الواقف بباب قاعة المشفى الميداني في الجامعة الأمريكية يرقب ويرعى حركة العربة الطبية وهي تنقل قطعة الشاش البيضاء وعليها ذلك الشئ اللامع الذي سيقدمه مقاتل جريح للفتاة التي سهرت في جوار سريره، ليلمع ذلك الخاتم في اليد التي طببت جراحه.

قصيدتان في ضوء ذلك اللهب:

موتُ صَيف

I

انتهى الصَّيفُ
الدَّمُ يصعدُ الأدراجَ



ويذهبُ في الغُرف
والشَّراشِف التي ما مُسَّتْ
سَوَّتها يَدٌ
هناك.

الدَّمُ حَبَّاتٌ تَلْمَعُ.

II

انْتهى الصَّيفُ
ما تَرَكَ لِيَ الحُبُّ حَبيباً
قلبي نَزَّلني إليكَ

لنْ أكون في إِثْرِكَ
لا أَثَرَ لكَ.

نومي يراني
ويراكَ:

أَصْرُخُ عليكَ
إنْ مُتُّ
أَصْرُخُ إليكَ، إليكَ يَذهَبُ صوتي
ويصوِّرني في هذأَتي
وحيداً
في الأرضِ
ونومي أبيضُ ومَديد.

III

الليلةَ رأيتُ بابَ غُرفَتِكَ مفتوحاً
في سريرِكَ ملاكٌ
ونومٌ
يَحْرُسُ الملاكَ
وصبيانٌ
كانوا يرفعونَ السَّرير.

العاصفة

في انتظارِ العاصفةِ
تأكلُ ملاعبَ الموتى ومنازلَ السُّكون؛
لي مركبٌ
ومسارٌ هائمٌ
كأسيَ تطفو
وقريباً يفتَحُ البحرُ نوافِذَهُ
كأسٌ وتابوتٌ
ومنزلٌ شرُفاتُه عَدَمٌ.

في انتظار العاصفة
يسألُ الملكُ المراكبَ عن جزائِرِهِ الضائعة..

ومن السِّر إلى العلنِ
تخرجُ المساكنُ، هياكلُ المحبِّين، أنّاتُ جراحِ الصِّبْيَةِ،
أعمدةُ الحجرِ، خوذاتُ المحاربين،
الزرائبُ، البلُطاتُ، المصابيحُ..

خليطٌ من عصفٍ وطَمي
والماءُ الذي أفسدَ الخليقَةَ
يَفْسُدُ
من
جُرْعَةٍ أخيرةٍ
في الكأس ■

نوري الجراح

لندن في الأول من تشرين الأول/أكتوبر 2022

تمام عزام



ملف

أجنحة الحرية

فن وفكر وغضب

ثلاث كاتبات

ثلاث مقالات

الرقص الشرقي بين النسوية والإمبريالية

أماني الصيفي

خادمات المؤسسة الذكورية

عبودية التحرك في عجلة الهامستر

هيڤا نبي

شهرزاد بلا حجاب

اضطهاد النساء من زنازين سوريا إلى شوارع إيران

أراء عابد الجرماني



الرقص الشرقي بين النسوية والإمبريالية

أماني الصيفي

تداولت الأخبار في مصر مؤخرًا حادثة تلقت فيه محكمة الأسرة بالجيزة قضية طلب خلع الزوجة "المهندسة سهى" من زوجها الطبيب المرموق والذي يعمل في مستشفى عالمي بمصر. لكن طلب الخلع لم يكن لأن الزوج يعنف زوجته أو كونه لا يستطيع إعالة أسرته، أو حتى أنه خائن، ولكن جاء طلب الخلع من المهندسة التي عاشت مع زوجها حياة سعيدة بدأت بقضاء شهر عسل في أوروبا، جاء طلب الخلع بسبب طلب الزوج الطبيب من الزوجة المهندسة أن ترقص له، وهو ما اعتبرته الزوجة المهندسة إهانة لا يمكن قبولها. تتعجب المهندسة أنه كيف لمهندسة متربية على الأخلاق والدين أن تكون عبدة ترقص كالجواري والعاهرات كما تقول المهندسة سهى للقاضي. تقول "فوجئت بطلب غريب من زوجي، زلزل الأرض من تحت أقدامي طبعا. زوجي المحترم طلب مني أني أرقصله.. وقعت الكلمات على أذني كحجر ثقيل، كيف يطلب الطبيب المحترم مني مثل هذا الطلب غير الأخلاقي... رفضت بعنف أن أصير عبدة في بيت زوجي، ومستعدة للتنازل عن السيارة الفاخرة والفيلا الشيك، مقابل الخلاص من الزوج المحترم، الذي أهانني، وحسسني أن تعب السنين ضاع هدر، وأن الرجل مهما علت مكانته، يظل ينظر إلى المرأة على أنها سلعة امتلكها ويرغب في تحقيق".

تم تأجيل النظر في القضية وتحويلها إلى خبراء علم النفس والاجتماع ولم يمر شهر على هذه القضية حتى انتشر نقاش حام في المجتمع المصري حول الرقص الشرقي مرة أخرى. جاء النقاش على خلفية قرار للمحكمة الادارية العليا والتي أيدت فيه حكم محكمة القضاء الإداري بعزل الأكاديمية والكاتبة الروائية منى برنس من وظيفتها، بتهمة الرقص في العلن وتشجيع طلابها على ذلك. جاء هذا القرار على خلفية أحداث بدأت في عام 2017 حين قامت الأكاديمية منى البرنس بنشر مقاطع فيديو لنفسها وهي ترقص على حسابها على فيسبوك. كتبت معلقه على أحد المقاطع "أنها ترقص لحريتها المرتقبة في بيتها". فتم على خلفية هذه الفيديوهات عزلها كأستاذة جامعية بجامعة السويس، وبعد تقدمها بالطعن لدى المحكمة الإدارية تم تأييد القرار بالفصل النهائي من وظيفتها كأستاذة جامعية. أوضحت المحكمة "أن الحرية الشخصية لا تعني الإباحية المخالفة لقيم المجتمع وتقاليده". أشعلت هذه القضية نقاشا حامي الوطيس حول الحرية الشخصية ومكانة المرأة المصرية في المجال العمومي. والسؤال الذي يطرح نفسه لماذا تختلف الرؤى حول معنى وقيمة الرقص الشرقي حتى بين النساء في المجتمع المصري؟

في هذا المقال سأتناول باختصار العلاقة الشائكة بين الرقص الشرقي والنسوية من جهة والرقص الشرقي والنظرة الاستشراقية والإمبريالية من جهة أخرى.

الرقص والرذيلة بين التاريخ والحاضر

رغم أن الرقص الشرقي يرتبط الآن في أذهان معظمنا بالنساء والإيروتيكية وأنه ضد الأخلاق والدين متمثلا في عبارات نسمعها يوميا "الرقص عيب، الرقص حرام، الرقص قلة أدب"، إلا أن هناك العديد من المصادر والآراء التي تفترض أن الرقص الشرقي بدأ وانتعش جنبًا إلى جنب مع الدين وفي المعابد الدينية.

سعد يكن

فالرقص الشرقي والذي تعتمد فيه المرأة على حركات الذراعين والبطن والخصر قد اشتهر أولًا كطقس ديني تتقرب به النساء إلى الآلهة عشتار إلهة الحب والخصب والحرب عند شعوب بلاد الرافدين. كان يرمز لعشتار بأنها الإلهة الأم منجبة الحياة. وكان النساء يتقربن للآلهة عشتار بطقوس الرقص هذه متضرعين لها أن تمنحهن الخصوبة والنماء. في هذه الطقوس كانت البطن حيث رحم المرأة و رمز الحياة مكشوفة (ميرنيسي 2002).

لم يكن رقص المرأة في أماكن العبادة حصرًا على المرأة في بلاد الرافدين في الحضارات القديمة. ففي مصر القديمة وحيث كان للآلهات حضور قوي من بينهن "الإلهة أمنتت حامية للموتى سكان الغرب، الإلهة باخت إلهة للحرب، والإلهة تاروت أو العظيمة التي تحمي الأمهات أثناء الحمل والولادة وغيرهن كثيرات ولكن يأتي على رأسهن الإلهة حتحور وهي الأكثر شهرة والتي عبدها الملوك وكذلك عامة الشعب. كانت حتحور تعتبر الإلهة عشتار في مصر وفي اليونان كانت تمثلها أفروديت. حتحور الإلهة التي مثلت الخصوبة والبهجة والرقص والموسيقي والحب كان النساء يتضرعن لها في المعابد بالرقص وكذلك في المقابر فحتحور كانت كذلك الإلهة التي ترحب بالموتى في الحياة التالية والتي تعد لمن هم جديرون أخلاقيا بالحياة الأبدية. قد تعددت أنواع الرقص من رقص فردي لرقصات جماعية حتى أن الفرعون نفسه كان يقوم بالرقص للإلهة إلا أن النساء كن مهيمنات على تقديم عروض الرقص كطقوس للآلهة كما أن بعض العروض الدينية ظلت حكرًا على نساء الطبقات العليا فقط.

غير أنه سرعان ما ستطرد النساء من المعابد وسيتحول رقص المرأة بمفردها من طقوس تقرب دينية للآلهة إلى رمز لسلوك النساء غير الأخلاقي. سيتم تحطيم تماثيل الآلهات وربطهن بالانحطاط والرذيلة مع انتهاء عصر الآلهة في صورة امراة والتي سيطرت لآلاف السنين من العراق حتى اليونان وظهور الإله في صورة الرجل وهيمنة سلطة الرجل على المعابد والمجال العمومي بالكامل. فيصور لنا الكتاب المقد س الآلهة عشتار في سفر الرؤيا بأنها "الزانية العظيمة الجالسة على المياه الكثيرة* 2 التي زنى معها ملوك الأرض وسكر سكان الأرض من خمر زناها* 3 فمضى بي بالروح إلى برية فرأيت امرأه جالسة على وحش قرمزي مملوء أسماء تجديف له سبعة رؤوس وعشرة قرون* 4 والمرأة كانت متسربلة بأرجوان وقرمز ومتحلية بذهب وحجارة كريمة ولؤلؤ ومعها كاس من ذهب في يدها مملوءة رجاسات ونجاسات زناها * 5 وعلى جبهتها اسم مكتوب سر بابل العظيمة أم الزواني ورجاسات الأرض" . رغم أن الآراء السائدة ترى أن الأديان السماوية لم تحرّم فعل الرقص في حد ذاته، إذ تذكر التوراة في سفر الخروج أن مريم أخت النبي موسي رقصت احتفالًا بنجاتهم من فرعون ولكن الرقص كان تعبيرا عن الفرح والبهجة وكان قد فقد رمزيته كطقس تعبدي. كما جاء ذكر الرقص في الانجيل في أماكن عدة وجاء حتى على لسان النبي عيسي في عبارة "زمّرنا لكم فلم ترقصوا. نحنا لكم فلم تلطموا" في إشارة أن من حوله لم يتبعوا تعاليمه. هذه الجملة هي إشارة للعبة كانت معروفة آنذاك إذ ينقسم الأولاد إلى فريقين فريق يزمر ويرقص الآخرين وفريق ينوح فيلطم الفريق الأول. فيما يعني أن فعل الرقص في حد لم يكن محرما ولكن كان رفض الرقص المكروى وهو ذلك الفعل الذي يثير الغرائز والشهوات في الرجال وهنا يأتي رقص المرأة بمفردها وخصوصًا إذا تعرى جسدها الذي تدعوها هذه الديانات لكبته ونبذ شهواته والاحتشا م والزهد. ولا تختلف هذه الصورة في الدين الإسلامي الذي يرى في جسد المرأة "عورة وفتنة" يجب تغطيتها سواء كان ذلك لحماية الرجال من فتنه النساء أو الحفاظ على النساء من رجال غرباء فاسدين قد يغوون المرأة أو ينتهكون جسدها عنوة. ولكن هذه الصورة تخص حضور المرأة في المجال العمومي. أما عن المجال الخصوصي فالدين الإسلامي يدعو الزوجة لتلبية رغبات زوجها وإسعاده بما لا يخالف الشرع.

الرقص الشرقي بين الشرق المسلم والغرب الحديث

وبالعودة إلى حادثة طلب الخلع سابقة الذكر، فيبدو أن الزوجة المهندسة قد لجأت في رفضها فعل الرقص باعتباره إهانه لها ولمخيال نسوى "علماني" تفترض أنه نموذج الأخلاق وتقدير المرأة وتحريرها من عبودية الرجل. وهنا يأخذنا الحديث إلى بعد آخر قد لحق بالرقص الشرقي خصوصًا بعد الالتقاء الثقافي بين الحضارة الاسلامية والغربية في العصور الوسطي. حيث كانت قصور السلاطين تضم المئات وربما الآلاف من الجواري والمحظيات كإحدى رموز ثراء وعظمة الإمبراطورية الإسلامية. ورغم أن الصورة السائدة في أذهاننا العربية عن الجارية هي تلك المرأة المتمرسة في العلوم والأدب والشعر والموسيقي وليس بالضرورة الجارية الراقصة العارية. إذ يصف لنا أبوالفرج الأصفهاني في كتابه "الإماء الشواعر" ثلاثا وثلاثين شاعرة جارية متميزة في العصر العباسي، فيما فاقت موهبة الجارية "فضل" وبلاغتها، حسب الأصفهاني، كل نساء زمانها. عاشت فضل في البصرة في القرن الثالث الهجري في قصر الخليفة المتوكل وكانت أشهر جواري عصرها، رغم أنه كان يتم تدريب الرقيق من النساء على الرقص كذلك إلا أن التركيز على الربط بين الاستبداد الإسلامي وقهر النساء والرقص الشرقي، صورة كرسها الاستعمار الأوروبي بعد ذلك. ففي الشرق المحتل كان لقاء الأوروبي بالراقصات أو "الغوازي وهن الغازيات اللاتي امتهن الرقص الشرقي كحرفة في الموالد والحفلات في الأرياف بعيًدا عن القاهرة. كانت "الغازيات" تنتمين لقبيلة تحمل نفس الاسم، فالرجل منهم يسمى غازي، والمرأة غازية، وهن لا يتزوجن، ويتحركن ويسكن بشكل جماعي مع أفراد من أهلهن كما يعرفهن إدوار وليام لاين في كتابه "عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم" والذي يوثق فيه المجتمع المصري وثقافاته وعاداته الاجتماعية في القرن التاسع عشر.

زادولع الأوروبي بالرقص الشرقي منذ حملة نابليون وما تلاها. فهذه العروض التي ترقص فيها المرأة بمفردها لجمع من الناس بينهم رجال كانت بمثابة امتداد لصورة المرأة المسلمة التي ترقص بقصد إغواء أو استجداء الرجل الوحيد "السلطان" في الحريم أو قصور السلاطين كما صورتها حكايات "ألف ليلة وليله". فنرى الروائي الفرنسي الشهير جوستاف فلوبير (1821 – 1880) يصف شرقة المتخيل في حكاياته عن مصر وتركيا ولبنان خصوصًا من خلال رواياته عن الراقصة الغامضة كوتشوك هانم. وكوتشوك هانم راقصة مصرية (سورية الأصل) محظية قابلها الروائي غوستاف فلوبير ذات مرة في وادي حلفا في مصر. في رواياته عن مصر التي كانت زيارته لها بين عامي 1848 و1850 التقى فلوبير كوتشوك هانم، وكانت تعتبر من أهم فتيات الهوى في عصرها. كان لكوتشوك هانم بيت في إسنا في جنوب مصر وكان مقصداً لمحبّي الغناء والموسيقى والمتعة، وخصوصاً الرحالة الأوروبيين .في كتابه "فلوبير في مصر، الذي جاء على شكل رسائل إلى أمه وصديقته وأصدقائه في فرنسا، يصف فلوبير بالتفصيل جسد الراقصة ولباسها وحركاتها الشهوانية وحتى لقاءاتهما الجنسية. فلم تكن كوتشوك هانم رمز الفتنة والغموض الشرقي ولكن كذلك انحطاط المرأة الشرقية في مقابل المر أة الأوربية المحافظة. يكتب فلوبير في رسالته إلى صديقته لويز كوليه التي ظهرت عليها علامات الغيرة من اقتران الروائي بالراقصة في عام 1853 "أما عن كوتشوك هانم فليهدأ بالكِ ولتصوّبي آراءك عن الشرق. فإني واثق من أن العاطفة لم تجد سبيلها إلى قلبها، بل إني أشك في أنها كانت صادقة الحسّ بالمتعة الجنسية، (...) المرأة الشّرْقيّة خالية القلب لا فرق عندها بين رجل وآخر، ولا همّ لها إلا نارجيلة تدخّنها وحمّام تختلف إليه وكحل تكحّل به عينَيها وقهوة تحتسيها، أما عن إحساسها بالمتعة الجسدية فهذا أمر تافه بالنسبة إليها" (فلوبير 220).

وكانت كوتشوك هانم مشهورة بـ"رقصة النحلة" أو تلك الرقصة التي تتخفف فيها الراقصة من ملابسها وهي تدور بحركة دائرية سريعة جدًا. وكانت هذه الرقصة محط أنظار العديد من الرحالة المستشرقين الذين كتبوا عنها باستفاضة في دراساتهم عن الشرق من أمثال المستشرق الفرنسي بريس دافين في القرن التاسع عشر وكان قبله العديد ممن جاؤوا مع حملة نابليون على مصر. في كتابه "الاستشراق" يقول إدوارد سعيد إن كوتشوك هانم، والتي اعتبرت المادة الأولية لمعظم روايات جوستاف فلوبير، قد شكلت "قناعاً من أقنعة الشرق الجنسيّ المستهام، فالشرق في علاقة فلوبير بالراقصة يمثل "بحرية الجنس الشبق" وبـ"تجربة جنسية لا يمكن الفوز بها في أوروبا". ويرى سعيد في كل رحالة غربي هذا الميل إلى "الجنسية الشّرْقيّة" التي صارت "بضاعة.. فائدتها أن القرّاء والكتاب يمكنهم اقتناؤها دون الحاجة إلى الذهاب إلى الشرق بالضرورة". وتقول شذى يحيى عن الراقصات في مصر في هذه الفترة في كتابها "الإمبريالية والهشك بشك: تاريخ الرقص الشرقي" الصادر عن دار ابن رشد في القاهرة (2020) أن الراقصات كن التمثيل المرئي الوحيد للمرأة الشرقية في الذهن الغربي عن المجتمع الشرقي الاسلامي. ففي الفكر الاستعمار كان المستعمر يروج لصورة الشرق حيث الراقصات العاهرات المتاحات من جهة والمسلمات المحبوسات في الحريم والحمامات واللاتي هن بحاجة للأوروبي الأبيض لإنقاذهن وتحريرهم من الرجل الشرقي المستبد الذي يخضع النساء لرغباته الجنسية كما في لوحات جين أوستين زانغر

وبيكاسو وغيرهم (سعيد 1978).

في الواقع، مصطلح "رقص البطن " أو "Belly Dance" كما يستخدم في اللغة الإنجليزية لوصف رقص المرأة بمفردها في المجتمعات الإسلامية في الشرق الأوسط وشمال أفريقيا وآسيا الوسطى، وهي ترجمة للمصطلح الفرنسيdanse du ventre والذي ظهر لأول مرة في عام 1864 في تعليق للرسم الاستشراقي "رقصة الماء" للرسام لجان ليون جيروم. غير أنه غالبًا ما يُنسب مصطلح "الرقص الشرقي" إلى سول بلوم والذي استخدم المصطلح ليشير إلى الراقصين في معرض شيكاغو العالمي لعام 1893. وقد تأثر استخدام هذا المصطلح بشكل كبير بالفن المعاصر والقوالب النمطية السائدة حول المجتمعات الشرقية. وكان من المفترض أن يجذب المصطلح الجمهور من الذكور من خلال إثارتهم جنسيا. في الواقع، يقول بلوم في مذكراته "عندما علم الجمهور أن الترجمة الحرفية كانت 'رقص بطن" استنتجوا بسرور أنها يجب أن تكون الرقصة مثيرة جنسيًا وغير أخلاقية.. ولذا فقد وجدت منجم ذهب" (مذكور في كارلتون 1995).

في إنجلترا الفيكتورية، ربط الرقص الشرقي الرجال بالمسارح الهزلية والكرنفالات والسيرك. في هذه العروض قدم راقصات من عدة دول في الشرق الأوسط وشمال أفريقيا، بما في ذلك سوريا وتركيا والجزائر، لكن الراقصات في مسرح الشارع المصري في معرض القاهرة في بريطانيا كنّ الأكثر شهرة. في هذا المجتمع الفيكتوري، على الرغم من النقد الاجتماعي، كان الرقص الشرقي يكتسب شعبية، خاصة بين الرجال. تم عرض فيلم قصير بعنوان "رقصة فاطمة" Coochee-Coochee (1896)) على نطاق واسع في مسارح Nickelodeon وهو ما أثار عاصفة من الانتقادات واصفة إياه بالرقص "غير المحتشم" بسبب حركاته الجنسية المفترضة ولباس الراقصة غير المحتشم، وتم حظر الفيلم.فقدصدم منظر الراقصة التي لا ترت دي " مشد الوسط" وكاشفة عن الساقين مشاعر المجتمع الفيكتوري المحافظ. ومع ذلك، فإن شعبية هؤلاء الراقصات الشرقيات نتج عنها بعد ذلك العديد من المقلدات للراقصات الشرقيات. ورغم هذه الشعبية الواسعة إلا أن الراقصات كثيرا ما تعرضن للسجن والغرامات آنذاك (نيويورك تايمز، 1883).

أما في المشرق، فبينما لم يكن هناك أي إشارة للتعامل مع الرقص أو العري في الحريم إلا أن الدولة كانت قد شرعت بالفعل في محاربة الرقص في المجال العمومي. فيقول ياسر ثابت في كتابه "حروب الهوانم" إنه في عام 1834 أصدر محمد علي باشا فرمانًا بمنع الدعارة ورقص "النساء العموميات"، وفرض عقوبة على المرأة المخالفة بالجلد خمسين جلدة في حال كانت أول مرة والحبس لمدة عام أو أكثر إذا تكرر فعلها. غير أنه سرعان ما تم رفع الحظر في عهد عباس الأول لمنع العادة قيام الرجال بدور الراقصة في التجمعات والحفلات بدلا من الراقصات. عادت النساء لممارسة المهنة سواء كن "غازيات واللاتي يرقصن للجميع في ال شارع خارج العاصمة أو العوالم وهن العالمات المتمرسات بفنون الرقص وأساليبه والموسيقى وربما الشعر وكن يرقصن للنساء فقط"، بل وتم فرض ضريبة على الراقصات عام 1866. وأصبحت دعوة الراقصات لإحياء الحفلات في المناسبات أمرا عاديًا حتى أنه تمت الاستعانة بالراقصة الشهيرة شفيقة القبطية لإحياء حفل افتتاح قناة السويس الأسطوري في 16 نوفمبر 1896 في عهد الخديوي إسماعيل باشا لتكريم الإمبراطورة "أوجيني". حضر هذا الحفل ملوك وأمراء أوروبيون وشخصيات هامة وكذلك رجال الدين من شيوخ المسلمين منهم الشيخ مصطفى العروسي والشيخ إبراهيم السقا وكذلك



سعد يكن

قساوسة مسيحيون.

حتى وإن ظل تقدير مهنة الرقص الشرقي والعالمة محط جدل وخلاف حسب السياق الاجتماعي والثقافي والسياسي في مصر إلا أن ما لا يمكن إنكاره أن الرقص الشرقي قد خرج إلى المجال العمومي وانتشر في المقاهي والمسارح ودخل كل البيوت. فقد أصبحت الراقصات جزءا لا يتجزأ من السينما المصرية منذ بدايتها مع الأفلام الغنائية والاستعراضية في عصر "الأبيض والأسود" وحتى اليوم في الأفلام التجارية حيث يحتل الرقص مكانة بارزة في صُلب إنتاج هذه الأفلام كشكل من أشكال الترويج المضمونة.

أما سينما هوليوود قد رسخت ولا تزال صورة المرأة العربية كسلعة جنسية مسجونة في حريم الرجل الشرقي، والرقص الشرقي هو الصورة المثلى لهذا التسليع للمرأة الشرقية وعلو مكانة المرأة الغربية من جهة ومن جهة أخرى فالمرأة الشرقية هي المرأة المتاحة للفرجة التي يولع بها الغربي. فالمئات من فرق الرقص الشرقي في أوروبا كانت مستوحاة من أفلام هوليوود مثل الدراما الرومانسية "شيخ" (1921) و"الليالي العربية" (1942). في هذه الأفلام التي حققت نجاحًا كبيرًا في الولايات المتحدة والعديد من الدول الأوروبية، يرى فيها المشاهدون "ملوك يرقصون مع فتيات الكورال، والشعراء يحلمون في حديقة الفردوس، والدراويش الذين يرقصون الرقصات الدوارة". كما أن الراقصات الشرقيات، ومعظمهن من أصل غربي يرتدون ملابس بالكاد تسترهن وهي صورة نادرة في الشرق الأوسط والمجتمعات الإسلامية آنذاك .

وهذا كله يظهر في العادة أمام خلفية تظهر فيها المآذن والمساجد. كانت هذه الصورة تهدف إلى فرض نظرة استشراقية نمطية على المرأة والثقافة المسلمة من خلال استحضار الأساطير. كما يقول أنتوني ويونغ (2003)، حيث "تصبح الأساطير حقيقة ويختفي الواقع" (أنتوني ويونغ 19). وجدير بالذكر هنا أن من أرسى شكل بدلة الرقص الشرقي كما نعرفها اليوم هو المصمم ليون باكست اليهودي من روسيا البيضاء، والذي أرسى ما يشبه بالعلامة التجارية لزي الراقصة من حيث التصميم والألوان، واستخدم هذا الزي في بالية شهرزاد سنة 1910، واستوحى فيه موتيفات العالم العربي والقوقاز وتركيا ووسط آسيا كما تؤكد شذي يحيى في كتابها "الإمبريالية والهشّك بشّك: تاريخ الرقص الشرقي"، ومنذ الحرب العالمية الثانية أثرت هذه الصورة في تصوير الشعوب الإسلامية داخل الاتحاد السوفياتي السابق وفي مصر ودول إسلامية أخرى (أنطوني ويونغ 20).

الرقص والنسوية

خلال الستينات والسبعينات من القرن الماضي في الغرب، وخاصة في الولايات المتحدة، ازداد الاهتمام النسوي بالرقص الشرقي. ركزت الحركة النسوية هذه الفترة على نقد المؤسسات والممارسات الثقافية والخطابات في المجتمع الذكوري فيما يخص أجساد النساء. استخدمت تلك النسويات الرقص الشرقي كأداة للثورة ضد التصور الأبوي لأجساد النساء. كانت هذه الرؤية في تحرير أجساد النساء هي المحور الرئيسي للموجة الثانية للنسوية، والتي بدأت في أوائل الستينات واستمرت ما يقرب من عقدين. سعت هذه الموجة إلى زيادة المساواة للمرأة من خلال البناء على المكاسب النسوية السابقة خلال الموجة الأولى، والتي ركزت على المطالبة بالمساواة بين الجنسين في القوانين فيما يخص حقوق التصويت وحقوق الملكية. أما الموجة الثانية للحركة النسوية فسعت لتوسيع نطاق المساواة بين الجنسين فيما يخص الجنسانية والأسرة ومكان العمل. رأت هؤلاء النسويات أن هذه الخطابات الأبوية ترى المرأة جسدا "وإذا كانت المرأة جسدًا، فإن المرأة هي تلك الصورة السلبية، مهما كانت: إلهاء عن المعرفة، أو الإغواء عن طاعة الله، أو استسلام الرغبة الجنسية، أو حتى العنف أو العدوان وفشل الإرادة حتى الموت" (بوردو في أنتوني ويونغ 16). وفي معارضة لهذا الخطاب الأبوي، يهدف الموقف النسوي إلى تحدي عرض الرقص الشرقي كوسيلة لإثارة الرجال جنسيًا وتقديم المرأة كسلعة للمتعة الذكورية. ففي "حركة الرقص الشرقي"، تستخدم النساء الرقص كأداة تمكينية من أجل "التحرر الشخصي والجنسي" (أنتوني ويونغ 17).

هذا النهج النسوي لم يكن مقبولًا في المجتمع المصري في السبعينات وما بعدها حيث سيطرت الثقافة المحافظة ولكن حتى في أكثر الفترات تحررًا كما يدعى وهي فترة الأربعينات والخمسينات من القرن الماضي. وهنا أذكر مثلًا النسوية وأول امرأة مصرية تحصل على درجة الدكتوراه من السوربون درية شفيق (-190 1975). كانت شفيق معروفة بجمالها وأناقتها حتى أنها أول امرأة مصرية مسلمة تتحدى الاعراف والتقاليد في مجتمعها المصري بمشاركتها في مسابقة ملكات الجمال التي أقيمت في الاسكندرية عام 1935. شفيق المناضلة ضد الاستبداد بكل أشكاله والتي وقفت وحدها أمام الرئيس جمال عبد الناصر فأطلقت عليها الصحف الأوروبية "الرجل الوحيد في مصر". كانت شفيق تواجه حربًا إعلامية ضارية ضدها ولكنها لم ترد حتى ظهرت في مقال تم فيه وضع رأسها على جثة راقصة شرقية. أهان شفيق ذلك وحثها على الرد على انتقادات الصحافة لأول مرة. تروي هذه الحادثة بعد ثلاثين عامًا بنفس الغضب، فتكتب "رأسي كان فوق جسد راقصة شرقية في وضع فاحش للغاية. كانت فيه إشارة ابتزاز. إنها أسوأ دعاية لقائدة نسوية مسلمة! وبالفعل فإن الراقصة كانت تمثل الفجور في الثقافة الاجتماعية المصرية رغم خطاب التحرر والتحديث. فحتى كنسوية عصرية، لم تقف شفيق ضد النظام الأخلاقي السائد فيما يتعلق بالجنس والعلاقة بين الرجل والمرأة خارج الزواج (نيلسون 260).

ورغم أنه هناك محاولات لتقديم الرقص الشرقي كشكل من أشكال الفن (فرق رضا والفرقة القومية مثالاً) وتخليصه من الصورة النمطية كأداء ينتمي إلى الثقافة الشعبية "الدنيئة" والتي يجب أن تظل كشكل من أشكال الترفيه في النوادي الليلية أو المناسبات الاجتماعية مثل حفلات الزفاف فقط إلا أن الخلاف حول الرقص الشرقي وحضوره في المجتمع المصري في ازدياد خصوصا مع انتشار الثقافة المحافظة منذ السبعينات وحتى يومنا هنا.

ورغم كل ما تقدم من الصراع على حضور الرقص في المجال العمومي والعلاقة الجدلية بينه وبين الدين والأخلاق من جهة والرقص الشرقي والغرب من جهة أخرى، فهناك نوع من الرقص اشتهر في الدين الإسلامي وهو الرقص الصوفي أو رقص الدراويش الذي يعتمد حركة الجسد مع الموسيقى ليصل المتصوف إلى حالة من التخلي عن الذات والوصول إلى مصدر الكمال أو "الكرمة". ويعتبر كل من الموسيقى والرقص الأساس للوصول إلى هذا الحب الإلهي . يقول جلال الدين الرومي (مؤسس الطريقة المولوية أو الدراويش الراقصون في القرن الثالث عشر الميلادي): "من دون الحب كل الموسيقي ضجيج، ومن دون الرقص جنون".



سعد يكن

ورغم أن الاتجاه الصوفي والذي تعتبره بعض الفئات المتشددة بدعة وخروجا عن قيم الدين الإسلامي، يركز على الروح دون تمييز بين ذكر وانثى إلا أنه حتى هذا الرقص الروحاني يحتكره الرجال كذلك في حلقات تعبدهم الصوفية ولا يسمح للنساء في العادة القيام بها معهم أو حتى بمفردهن في الأماكن العامة. فماذا عن الراقصات الصوفيات النسويات! تمكن هنا الاشارة إلى رنا جرجاني وهي راقصة صوفية فرنسية من أصول إيرانية، تخرجت من أنثروبولوجيا الرقص وعلم الموسيقى العرقية. تعلمت رنا الرقص في السر في إيران وقررت أن تخرق القاعدة وتعيد الرقص كطقس للتعبد كما يستخدمها الرجال الدراويش. بدأت رنا في تقديم جلسات الرقص الصوفي عبر خاصية الزووم التي انتشر استخدامها بعد انتشار وباء كورونا، ولكنها ترى أنه لا يزال من الصعب عرضه في بلد إسلامي كتركيا والتي تعد مركز رقصات الدراويش. تقول رنا في فيديو لها مع قناة العربية منذ عام، أنه حين دعيت مؤخرًا لتقديم استعراضاتها طلب منها ألا تصرح بأن هذا رقص صوفي. تمارس رنا الرقص الصوفي في فرنسا وتعتقد أنها محظوظة لكونها تعيش في دولة علمانية تسمح لها بحرية ممارسة هذه الرقصة الصوفية.

أخيرا وبالعودة إلى سؤال رقص المرأة وتحريرها من العبودية في العصر الحديث، يظل الرقص الشرقي أمرا جدليًا بين من ترى أنه يعتبر تمكينا للمرأة من حقها في السيادة على جسدها الذي ترى أن الرجل الشرقي/ المسلم قد سلبها إياه ومنعها من الرقص في المجال العمومي أو أجبرها أن ترقص له وحده. فالمرأة حرة أن ترقص حين تشاء وأين تشاء حتى لنفسها، وبين رأي يرى الرقص الشرقي وسيلة لإغواء الرجل وتمكين المرأة من الرجل، وبين نظرة ثالثة ترفض رقص المرأة بمفردها تماما وتعتبره رمزا لتسليع جسد الأنثى.

كاتبة وأكاديمية من مصر



خادمات المؤسسة الذكورية

عبودية التحرك في عجلة الهامستر

هيفا نبي

"العالم هو ما يشكّل عقول الناس، والرجال هم من شكّلوا العالم. لهذا فإن عقول النساء شكّلها الرجال" هذه العبارة التي تقول الكثير بكلمات قليلة ترد في رواية "الارتياح للغرباء" لآيان مكيوان على لسان إحدى شخصياتها: روبرت. هذا الرجل الذي يتغنّى بكون الرجال شكلوا العالم وعقول النساء يعطي في الرواية نموذجاً عن التشكيل المزيف والمشوه للمؤسسة الذكورية. فروبرت تم تشويهه منذ طفولته من قِبل أبٍ سلك كل مسلك لمنع وردع بناته من ممارسة حياتهن وفق منظورهن الخاص، وأطلق في المقابل يد روبرت الطفل للتحكم بالنساء في عائلته. لم يكن روبرت الطفل راضياً بداية عن هذا المسلك، بل لقد وجد الأمر غريباً وغير عادل، لأنه أدّى بسرعة إلى زرع التفرقة وكره إخوته له، لكنه فعل ما فعل خوفاً واعتقاداً منه أن هذا سيجعله قوياً ورجلاً مثل أبيه.

أتخذ هذه العبارة كمقدمة لأني أراها تجيب عن الكثير من الأسئلة بخصوص العنف المُمارس من قِبل المؤسسة الذكورية ضد النساء. وأفكّر بالبدايات الممكنة للحديث عن هذا التوحش في عالمنا، فنحن - حتى البعيدات عن الألم والوحشية - معنيات به لأننا مرتبطات ببعضنا من خلال جنسنا وظرفنا الاجتماعي وبيولوجيتنا أولاً، ومن خلال الروح المجروحة التي تحوم حولنا وداخلنا بينما نحن ننعم بالقليل من العافية الظاهرية الواقية ثانياً.

من أين نبدأ عندما نتحدث عن وضع المرأة وعن العنف ضدها؟ السؤال ليس غير عملي كما يبدو للوهلة الأولى، فالبداية تعني ترتيب الأولويات، والنظر في المشكلة من جذورها، ومحاولة الإحاطة بها وفهمها قبل اقتراح الحلول. لكن ما يعترضنا في خصوص قضايا المرأة هو ذلك الكائن المسخ المُتشكّل من مجموعة ضخمة من الأحكام المسبقة والأخطاء العلمية والمظالم التاريخية والهشاشة الثقافية والإجحاف الديني والموازنات السياسية والأفكار التسلطية إضافة إلى الضربات القاضية للسياسات الحياتية المتحكمة.

وبصيغة أخرى، كل مجال للحديث عن المرأة ووضعها والعنف المارس ضدها يحيلنا إلى مجموعة كبيرة جداً من القضايا، لا تنتمي منفردة لإجحاف القانون ولا لحتميات البيولوجيا ولا للموروثات الثقافية ولا للظروف الاقتصادية، بل إلى مجموعها كلها. وواضح أن المجالات تتسع وتكبر بمقدار كبر دور المرأة وحضورها.

ولأن كل البدايات تؤدي إلى المتن أود هنا الوقوف قليلاً على خادمات المؤسسة الذكورية، وذلك من منطلق أن الضوء لا يجب أن يكون مسلطاً على العنف الذكوري الواضح فحسب بل العنف الآخر الخفي، لا على مَن يتسبّب بالعنف ظاهرياً، بل على الداعم والمساند للعنف في الخفاء أيضاً، أي على النساء اللاتي يلعبن - بوعي أو بغير وعي - دوراً بارزاً في تعميق الظلم وترسيخ عبودية بنات جنسهن.

إن فكرة تشكيل الرجال لعالم النساء، باستعارة من مكيوان، تشير إلى أن النساء لا يعشن كما هن، بل وفق منظور ذكوري تسلطي رسّخ مبادئه وقوته بكل الأشكال الممكنة وعبر العصور. هذا التشكيل لعالمهن أنساهن ما يردن حقاً فركّزن على ما تطالب به المؤسسة الذكورية، لذا ستجد نساءً يؤمنّ بالحرب، بالعنف، بالتحكّم بالنساء، بتشويه الأنوثة لصالح رؤية محددة، نساء يؤمنّ أن مكانهن المطبخ والغرف المغلقة، نساء يحرصهن على نحت بناتهن وقولبتهن بما يتناسب مع سوق العرض والطلب في المنظومة الذكورية. كل هذا الظلم تقترفه النساء بغير وعي بحق أنفسهن وبحق بنات جنسهن لسبب واحد، وهو أنهن امتصصن وصدّقن الرواية الذكورية عن العالم وعنهن وآمنّ بها إلى حد التوهم أن هذه حقيقة العالم وحقيقتهن.

في رواية مكيوان لا يتضح عبر منطوق روبرت الأثر السلبي للتربية الذكورية في تشكيل العالم والناس، بل على العكس يتذكر روبرت ذلك العهد بحنين ويأسف أن تلك الحقبة الملكية انقضت وولّت. لكن ليس علينا النظر في نتائج هذا التشكيل المشوّه للعالم من خلال قول روبرت، بل من خلال ما صار عليه هو نفسه، أي من خلال روبرت البالغ المشوّه نتيجة تصديقه لرواية الأيديولوجيا الذكورية عن نفسه، وعن النساء وعن شكل العالم وحقيقته. تحيل المؤسسة الذكورية إلى مجموع العادات والأفكار والشرائع والقوانين والأدوات التي يسنّها ويستخدمها النظام الذكوري لترسيخ سيطرته على المرأة وبما يتناسب مع مصلحة الذكر الحاكم، بحيث أن هذا الخليط المتكامل من القمع لا يُبقي للنساء سوى خيار تدبّر العيش في مملكة الذكر وتفادي شره لتحمّل الحياة إلى جانبه. وقد سهّل تبني النساء لوجهة نظر النظام الذكوري محاولتهن التكيّف مع واقعهن لتخطي الظلم الواقع عليهن. وحين نقول مؤسسة ذكورية فنحن لا نحيل إلى فاعل بعينه ولا إلى جنس فاعل بعينه، بل لحاملي هذا الفكر الاضطهادي عامةً. فهذا الفكر تنقل من جيل إلى جيل لأن الحامل له هو المجتمع بذاته. ويمكن تقريب الفكرة بتشبيه المنظومة الذكورية بأيّ حزب أو تجمع سياسي، يمكن أن يكون أفراده مختلفين تماماً لكنهم يعملون رغم اختلافهم على إنجاح هدف محدد هو هدف الحزب لا الهدف الشخصي. وأقول هذا لا للتبرير بل لتوضيح الجهات التي يجب وضعها في مرمى الهدف، وغنيّ عن القول إن التصويب على الهدف جزء كبير من التعامل مع أيّ مشكلة وجزء مهم من حلها. ومرمى الهدف هنا يشمل النساء والرجال من خَدَم النظام الذكوري. والتركيز على النساء ها هنا أمر مفصلي لأن كلمة "ذكورية" في هذا السياق تُفهم

أحيانا فهما قاصراً إذ يشعر كل ذكر أنه معني بها وتعتقد كل أنثى أنها معفاة من هذا الإنتاج الثقافي القامع. والواقع أن جزءا مهمّا من الثقافة "الذكورية" التي يجب أن تنتبذ قويت ودُعمت على يد نساء على مر التاريخ. وبغض النظر عن أن هذا الدعم نتج من خوف أو قلة حيلة فإن أحقية أسبابه لا تنفي ولا تخفف من فداحة آثاره. وما يجب فعله ابتداء من هذه النقطة ليس كيل اللوم للنساء، ولكن إدراك أن هناك عملا كبيرا يتوجب القيام به لمحاربة الأفكار الذكورية التي تحتضنها النساء من خلال العمل على النساء أنفسهن وبكل الوسائل التوعوية الممكنة.

إن لعب النساء دوراً في قمع بعضهن البعض ليست فكرة جديدة، فنحن نسمع كثيراً أن النساء تكره النساء ونسمع هذا الحكم غالباً في مناسبات تبرير العنف الذكوري. ويرى أصحاب هذه الادعاءات أن ممارسة المرأة دور المستبد تجاه بنات جنسها يجعل عنف الذكر واستبداده مقبولين بالمقارنة. يضاف إلى ذلك افتراض أن التضامن يُدعم في البيئات التي يسود فيها الظلم، أو أن التضامن حتمية بين أعضاء الفئة أو الطبقة الواحدة، ولنقل طبقة النساء هنا، لكن هذا الكلام خطأ بالمجمل. فعندما يعاني أفراد طبقة من ظلم ما، يحكم التشتت والتشرذم علاقات أفرادها، أي تتغلب إرادة النجاة الفردية على رغبة البقاء الجمعية، ومحاولات الإنقاذ الشخصي تسبق كل وعي تضامني خلاق. بمعنى آخر، لا تفكر الطبقة الأدنى، وهنا أقصد النساء، في وجودها كطبقة، بل كأفراد، وفي حالة النجاة الفردية لا يكون التحرّك ممكناً على المستوى الأفقي، بل العمودي. أي أن المصلحة الفردية ترتبط بشكل مباشر بمن يمكنهم أن يديروا ويباركوا هذه المصلحة، أي بالذكور. أما شعور الطبقة، أو شعور التضامن بين النساء، فتحقيقه عسير إن لم تدرك المرأة أولاً واقعها المضطهد، وترى كيف أنها تمثل طبقة في مواجهة طبقة أخرى. أما العمل الفعلي ضد السياسة الذكورية فيأتي كخطوة تالية حين يطغى شعور الجماعة وتدرك النساء أنهن يخدمن المؤسسة الذكورية لا مصالحهن ورغباتهن الخاصة. فالكره بين النساء لا يتأتى من طبيعة، بل من واقع، وهو ليس عقبة بيولوجية، بل عقبة تاريخية وثقافية. ولذا فإن لحظة وعي واحدة لموقف النساء كمجموعة مضطهدة قد تكفي لخفض نسبة العداء حتى دون أيّ تغيرات وإجراءات عملية تُذكر على المستوى العام.

يجدر القول هنا إن وضع المرأة كموضوع وعرضها على طاولة التشريح يسهّل تسليط الضوء على كرههن لبعضهن بينما لا يُناقش غالباً كره الرجال لبعضهم البعض رغم أننا نراه في الحروب وأشكال السيطرة الأخرى. وتوضح الدراسات أن مستوى كره الرجال لبعضهم يصل إلى مستويات خطيرة، فمثلا مغزى كره امرأة لأخرى ينصبّ عادة على الحط من قدر الأخرى، أما كره الرجال لبعضهم فيرقى إلى مستوى العنف والقتل.

أما كيف حدث أن البعض من النساء سلكن المسلك المجحف بحق بنات جنسهن عبر السنين، فقد حدث من خلال حفاظ النساء على موروثات قامعة تناقلنها جيلا بعد جيل، وبرزت هذه السياسات القامعة بقوة في دورهن التربوي. وقد خدمت بعض النساء بوفاء وشبه عمى ولازلن الثقافة الذكورية كما يحرس ويخدم العبد ممتلكات سيده. واعتداء النساء على بناتهن سواء نفسياً أو جسدياً أو من خلال الصمت عن قمعهن، أمرٌ شائع في مجتمعاتنا إلى حد كبير. لكن في هذه القضية كما في كل قضية شائكة أخرى لا يجب الوقوف عند النتائج، بل العودة إلى الأسباب.

والأسباب تتعلق بما يحدث خلف الكواليس، فالنساء المضطهدات لغيرهن يستبطنّ وجهة نظر النظام الذكوري التي تعتبر المرأة مرتبة ثانية. هذا الاستبطان، أي نقل حكم الخارج إلى الداخل، هو جوهر ما يحدث على المستوى اللاواعي، فيصبح اضطهاد امرأة لأخرى عملية تلقائية آلية غير مُفكّر فيها. إذ عندما تستبطن طبقة ما دونيتها لا يمكن لأيّ منطق خارجي أن يعدل قناعتها بسهولة. دارسو المجتمعات التي رزحت تحت العبودية يعرفون هذا الأمر جيداً، لقد صدّق العبد الأسود طويلاً رواية الأبيض عنه، ولا تزل المرأة تصدق رواية الرجال عنها إلى اليوم. تقول السوسيولوجية النسوية دانييل كيرغو "السلطة الذكورية مُستبطَنة بقوة في النساء لدرجة أنهن يصغّرن أنفسهن بأنفسهن. إنهن ينكرن ما هنّ مراراً لأنهن يرين أنفسهن كنوع منخفض القيمة ومليء بالعيوب".

وكلنا يعلم كيف تُبنى مجتمعاتنا من خلال التربية المنزلية، وكيف تتحمل هذه التربية مسؤولية إطلاق ذكور في المجتمع هم أقرب إلى الصبيان منهم إلى الرجال الأسوياء ونساء أقرب إلى الفتيات الصغيرات الخانعات ينقصهن النضج والوعي بأنفسهن. نتائج هذه التربية الذكورية تظهر في كلا الجنسين، إذ يتم تشويههما في سبيل دعم المؤسسة الذكورية على حسابهما.

في رواية آيان مكيوان تظهر نتائج هذه التربية واضحة في حياة روبرت البالغ، رجل سادي يستلذ بضرب زوجته حد استسهال قتلها والتلذذ بذلك العنف، بل تتوسع هذه الرغبة وتتحول إلى هوس بالجريمة والاحتيال والتدمير الذاتي. كأن النسخة المشوّهة التي صنعها الأب (التربية الذكورية) كبرت لتثبت للمربي أنها عند حسن ظنه. روبرت البالغ هو صبي لم يكبر. في المقابل تبدو زوجته مازوخية تتلذذ بالعذاب بل تطالب به، إنها سجينة تشعر

نهاد غول

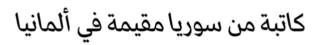


معه أنها بلا حول وضئيلة حتى العدم.
في علاقتها المَرَضية معه تشعر بالعار من نفسها ثم تشعر بلذة من عارها، وتحب أن تعاقب، لا بل أن تُسحق وتُقتل: إنها أيضاً وبالمختصر وريثة ثقافة تُجمّل في عينها الخضوع والذل.

إن تشكيل العالم الذي يفخر به روبرت في العلن يشوهه حتى أدق تفاصيله في الخفاء، إنه تشويه يكتسي ثوب التكوين، لأنه منظور مشوه أحادي للعالم، منظور لا يلتفت لرؤية المرأة لنفسها بل يسعى لقولبتها بطريقة لا فكاك منها، ويزيد على ذلك بقولبة الرجل بطريقة يصعب عليه رؤيتها أو انتقاد كوارثها.

هناك نقطة فاصلة في كل هذه المعمعة وهي لحظة إدراك النساء انتماءهن لبعضهن. ليس على النساء فعل شيء حيال كرههن وقسوتهن وظلمهن لبعضهن، بل حيال عجلة الهامستر التي يتحركن داخلها دون توقف وسؤال. والمعني هنا عجلة الهامستر المخصصة لطحن النساء بيد النساء أنفسهن. إنها عجلة العبد الكاره للعبد شبيهه، والمتملق للسيد الحاكم. إن شعور الانتماء أو شعور الجماعة هو المفتاح الأول لإدراك الطريق. الكثير من الحلول يمكن أن توجد من تلقاء نفسها، لأن شعور الجماعة سيولّد التضامن، وهذا الأخير يولّد حب الآخر كما هو.

إن وعي النساء وإدراكهن كم هنّ مطحونات في عجلة الهامستر ستكون بمثابة الصحوة. تكفي بعدها قفزة واعية واحدة تلقيهن خارج العجلة ليدركن كم أمر عبوديتهن معقد وبسيط في آن واحد.



كاتبة من سوريا مقيمة في ألمانيا

نهاد غولي



شهرزاد بلا حجاب

اضطهاد النساء من زنازين سوريا إلى شوارع إيران

أراء عابد الجرماني

"اذهبوا وغطّوا ذقونَكم يا نساء هذا العصر! أو بِالأحرى البسوا أنتمُ الحجابَ، فهو فرضٌ عليكم الآن! لأنكم لا تمتّون للرجولةِ بشيء! نساؤُكم تُغتصب وترمَّل وأنتم تتحدثون عنْ شعرهنّ!". هكذا ردت إحدى المعلقات على رجل يطالب مسؤول صفحة شبكة الثورة السورية بإزالة صورة الناشطة "رحاب علاوي" من بوست ينعوها واصفاً إياها بالشهيدة! إلا أن السيدة التي أطلقت هذا التعليق وقعت في شرك إهانة المرأة، بأن جعلت مكانتها متدنِّية، يمكن شتم الرجال بإلحاقهم بهذه المكانة، وهو ما يجعلنا نرى أن سياق مطالبة بعض المعلقين بحذف صورة "علاوي" سياق ممهد له برؤية ذكورية لا تخص الرجال وحدهم، بل تشاركهم بها بعض النساء، حتى وإن كنّ يعتقدنَ أنهنّ يولينَ اهتماماً لشؤون المرأة! وهو ما يؤكد أن انتقاصَ المرأة، يرتكز على الذكورية في المجتمع وليس على عداء الرجل للمرأة، الذكورية التي كانت ومازالت إحدى أهم أدوات السلطة في الهيمنة على المجتمعات.

عندما ظهرت صور "قيصر" للعامة أخذ السوريون يبحثون عن أقاربهم بينها، ليصطدموا بصورة امرأة دون حجاب، وليتبين لاحقا أنها صورة الناشطة المعتقلة "رحاب علاوي"، طالبة الهندسة المعمارية ذات الخمسة والعشرين ربيعاً، التي تم اعتقالها في كانون الثاني 2013 بسبب نشاطها المدني في الإغاثة واقتيادها إلى الفرع 293 ومن ثم إيداعها في سرية الإيداع بالفرع 215.

في الثامن عشر من آذار 2015 نشر مسؤول عن صفحة شبكة الثورة السورية في فيسبوك صورة "رحاب علاوي" [1] تلك وعلى جبهتها رقمها في الزنزانة بينما آثار التعذيب تظهر على وجهها. تم تداول المنشور بشكل واسع وصل إلى 827 مشاركة وأكثر من ألف تعليق وأكثر من أربعة آلاف تفاعل. معظم التعليقات انقسمت بين أولئك الذين أظهروا رفضا لوضع صورتها وكشف وجهها وشعرها والمطالبين بإزالة صورتها، وبين أولئك المستنكرين رد فعل هؤلاء. (تم توثيق المنشور بتاريخ 16-07-2017).

الحجاب السيء والحجاب الجيد

استخدمت السلطات الإيرانية مصطلح "الحجاب السيء" لاعتقال أيّ امرأة تظهر في المجال العام على هيئة لا تتناسب مع ما حددته السلطة الإيرانية في ما يخص مظهر المرأة. وهذا يعني أن النساء الإيرانيات المحجبات هن أيضاً مهددات. مهسا أميني الفتاة ذات الاثنين والعشرين ربيعاً ماتت بتهمة "الحجاب السيء"، حجابها لم يتطابق مع مواصفات السلطة، هكذا بكل بساطة، ألقي عليها القبض في محطة القطار من قبل الشرطة وتم ضربها داخل سيارتهم بشهود عيان، لتلقى حتفها في مشفى "قصري" في طهران.

لذا فالثورة التي تملأ الشوارع حاليا ليست احتجاجاً ضد الحجاب بل احتجاجاً على فرضِ السلطة محددات مظهر المرأة، محدداتٌ تمسّ كيانَها، وتجعلها إحدى ملكيات وأدوات السلطة في التضييق على المواطن الإيراني بشكل عام. فكم رجلاً إيرانياً يخاف أن يُزجَّ به وعائلتَه في حادثة تعنيفٍ وقتلٍ كتلك التي نابت مهسا وعائلتها، وما تلاها من أحداث واستهداف للنساء اللواتي خرجن مستنكرات مقتل مهسا؟

محددات الطاعة التي أطلقتها السلطة الإيرانية، من خلال مصطلحي: "الحجاب الجيد"؛ الشادور، أي الغطاء الأسود الذي



ينزل من الرأس ليغطي كافة الجسد، و"الحجاب السيء"؛ أي كل ما خالف الحجاب الجيد، إنما جعل من حجاب رأس المرأة حجاباً لكمّ الأفواه، ومنهجَ تأديبٍ لكلٍّ من الرجل والمرأة الإيرانيين على حدّ سواء، المنهج ذاته الذي اتبعته أجهزة المخابرات السورية حين بدأت الاحتجاجات عام 2011، حيث أن اعتقالَ النساء المتظاهرات، وتعذيبهن في السجون وتكريس الاغتصاب وهتك جسد المرأة، بات طريقةً لكمّ أفواه السوريين، رجالاً ونساء على حد سواء.

حجاب مهسا أميني في سوريا

إن سعي النظام السوري لترسيخ مفهوم ردع الشارع السوري من خلال هتك حرمة أجساد النساء المعتقلات بعد أحداث 2011، أخذ بالانزياح تدريجياً، من كبح النساء ومنعهن من التظاهر خوفاً عليهن من الاعتقال إلى الخوف عليهن من الظهور. عزز ذلك أيضاً ما شهدته هذه المرحلة من حالات خطف للطفلات والنساء، وإزعاجهن على حواجز النظام وحواجز الجماعات المسلحة المعارضة، وهو ما هيأ لظهور تيار: إخفاء المرأة، تيار إخفاء المرأة ليس في الأرض فقط بل في السماء أيضاً، فبات انتشار الحجاب في سوريا بعد أحداث الثورة أكثر شيوعاً، ونقاش ضرورته وواجب ارتدائه أكثر حضوراً في الحياة الواقعية والافتراضية على حد سواء.

في بحث قمت به مع جامعة بروكسل الحرة رصدتُ أثناءه وضع المرأة السورية على صفحات السوشيال ميديا، ومن بين ما تم رصده حجم انتشار أفكار وجوب ارتداء الحجاب وتكفير من لا ترتديه، لدرجة أن المرأة التي اعتُقلت وماتت أثناء الاعتقال دون حجاب يمكن أن يشك بأمر



وليد علاء الدين


MAHSA AMINI
KADIN
CİNAYETLERİNİ
DURDURACAĞIZ
KADIN



كونها شهيدة في المعتقل أم لا، لمجرد أنها ماتت تحت التعذيب سافرة!

خصوصيتا المكان/السجن وظرف المرأة/الاعتقال في حالة "رحاب علاوي" لم تغفرا لها حكم المعلقين على منشور استشهادها وظهورها سافرة في صور قيصر. مثل ما وجدناه من رد فعل السلطات الإيرانية على حجاب مهسا أميني "السيء" وإقصاء خصوصية كونها فتاة كردية، من فئة مجتمعية لا تنتمي للشادور، بل تنتمي لثقافة اللون وهوية النيروز اللونية. في قراءة تاريخية للباس المرأة الفارسية والإيرانية سنجد أن هذا اللباس ليس إلا لباس السلطة، فكل منطقة في إيران لها محدّداتها التقليدية في الملبس والمشرب والمأكل والموسيقى والنسيج والصناعات اليدوية.. الخ! مما يجعل عصف السلطة الإيرانية بالتنوع وقتل المختلف، ليس إلا مفردةً قاتمةً من مفردات التطرفِ وثقافةِ اللونِ الواحد، الثقافةُ التي لم تكترث بالآية القرآنية: "يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ إِنَّا خَلَقۡنَٰكُم مِّن ذَكَرٖ وَأُنثَىٰ وَجَعَلۡنَٰكُمۡ شُعُوبٗا وَقَبَآئِلَ لِتَعَارَفُوٓاْ إِنَّ أَكۡرَمَكُمۡ عِندَ ٱللَّهِ أَتۡقَىٰكُمۡ إِنَّ ٱللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٞ" (الحجرات 13).

تؤكد إحدى المعلقات على منشور "رحاب علاوي" بأنها على الرغم من أنها "مسلمة" إلا أنها لا تشبه مقولات المعلقين بضرورة حذف صورة الشهيدة علاوي، في حين تؤكد أخرى معلقةً أن "رحاب علاوي" قديسة بشعرها وجسدها، وأن العار إنما هو بتجاهل قداسة تضحياتها واعتقالها من أجل الثورة السورية والذهاب إلى الحديث عن شعرها. الشعر الذي قصّته نساء إيران في المحافل العامة والخاصة وعلى منصات التواصل الاجتماعي، وهو نفسه الشعر الذي يغطي وجه خامنئي، بات قصّه إهانة للسلطة الإيرانية، ومظهر تمرد عام! معلق آخر يستنكر أن تصف امرأة مسلمة "رحاب علاوي" بالقديسة، مفترضاً في عقله الباطني أن فتاة سافرة ميتة تحت التعذيب وصف لا يصدر من مسلم، وصف قديسة ذاك أربك منظومته الفردية الرافضة للتنوع؛ حيث أن جميع المسلمين يجب أن يؤمنوا بما يؤمن به هو كفرد، إنه المنطق ذاته الذي تؤسس السلطة الإيرانية عليه منظومة عقابها وقتلها لـ"مهسا" وغيرها من نساء إيران، فلا يهم التنوع التاريخي والإثنوغرافي للبشر والأمكنة، ولا يهم تأكيد القرآن على أهمية التنوع في الكثير من المواضع، كل ذلك يقذف به عرض الحائط من أجل بناء محدداتِ "الحجاب الجيد"، "الحجاب السيء"، "السافرة" تبعاً لمصلحة السلطة/الفرد المتطرف.

[1]- تأسست مجموعة شبكة الثورة السورية على فيسبوك يوم الثلاثاء 18 كانون الثاني 2011. مؤسسو هذه المجموعة هم من النشطاء السوريين الذين يناهضون هيمنة السلطة السورية وقمعها.

كاتبة من سوريا مقيمة في أمستردام



المثقف الشبيه
أو
الوجود المبتذل

أحمد برقاوي

ليس هناك من ذنب، إذا ما كان إنسان مّا شبيها بآخر في الخِلقة؛ لأنّ هذا من شأن الوراثة البيولوجية، التي لا بد لنا بها؛ بل وقد يكون هذا الشبه مدعاة للفرح.

غير أنّ المتشبه ذهناً بآخر، الذي هو من قبيل خيال الأصيل، أمر يدعو إلى النفور، المتشبه ما كان همه الدائم أن يتحول إلى صورة عن أصيل، دون أن ينطوي على إمكانية كهذه، وأكثر الصور فجاجة للشبيه؛ هي صورة المثقف الشبيه، سواء كان مثقفاً شفاهياً أو كان كتابياً.

والمثيقف هذا هو الذي أوتي حظاً من موهبة محدودة، فلا هي قادرة أن تعلو به إلى درجة الإبداع، ولا هي تدرجه في عداد العامة، لهذا يسعى جاهداً، بكل ما أوتي من محدودية الموهبة، أن يحمل الآخرين على الاعتراف بأصالته، وينال تصفيق العامة.

وتتعين محدودية موهبته بعقل متوسط، ولأنّه ذو عقل متوسط، فإنّه وسط بين العقل العام والعقل العبقري.

وليس للتاريخ مهرب من وجود متوسطي العقول بعامة، ولهم وظيفة إيجابية، وهي ضرورتهم للحياة العملية، فحاجة الحياة العملية، الإدارية والاقتصادية والمعاشية، كبيرة جداً، وفي كلّ الأحوال؛ فإن الوسط بين طرفين: الأعلى والأدنى، هو الحالة العامة عند كلّ شعوب الأرض.

من ميزات الجمهور العام الاعتراف بالمبدعين، والفرح بهم، واحترام حضورهم في الحياة، دون شعور بالدونية؛ بل – على العكس – فإنّهم يشعرون بالفخر والاعتزاز، بأنّهم ينتمون إلى الشعب الذي أنتج مبدعهم هذا أو ذاك.

غير أنّ المتوسطين في حقول الإبداع ظاهرة مزعجة؛ فهم يظهرون غريزتهم العدوانية الناتجة عن شعورهم بالدونية أمام المبدع الأصيل، ولهذا فهم يشكلون دائماً الجمهور الذي يستورد منها المستبد كلاب حراسته اللسانية، خاصة تلك التي تقوم بالنباح على الأنوات المبدعة المتمردة دون خجل أو وجل.

متوسط العقل المثيقف هذا، الذي يعيش عمره مقيماً في حال الشبيه، يعيش على نحو دائم شعور عدم الرضا عن نفسه، يعيش عقدة فقدان الاعتراف من الأعلى، مع أنّه قادر على الحصول على الاعتراف من الأدنى.

الشبيه هذا لا يجد أمامه، للخروج من تناقض قدراته الذهنية المتواضعة مع طموحاته غير المحدودة، إلّا التطرف السلبي تجاه أعداء يصنعهم دون علم من هؤلاء الأعداء أو اكتراثهم به، وإشهار لسانه للعلعلة والحسد والاعتداء، وقلّما لا يجيد إلا كتابة القول الخالي من المعنى، طمعاً في حضور وهمي.

الشبيه هذا متوسط العقل، كأي شبيه آخر، يعيش ما سمّاه هيدغر "الوجود المبتذل"، والوجود المبتذل، هو عالم النميمة واللغو والشتيمة، ومن الطبيعي والحال هذه أن يكون الأصيل هو العدو الأشدّ عند الشبيه.

الشبيه المتخم بالعدوانية، لا يكتب كلاماً، إنّما يتقيأ قولاً على الورق، والقول الخالي من الفكرة. أجل الأشباه هؤلاء لا يجدون أفضل من اللغو وسيلة للحضور الزائف، بل هم لا يجيدون غيره أصلاً.

ولقد برز الأشباه، في الآونة الأخيرة، على نحو فاجر جداً، جوهره التطرّف السلبي: كالشيوعي جداً، والقومي جداً، والفاشي جداً، والإسلامي جداً، والثورجي جداً، وهؤلاء المتطرفون هم أشباه المتطرفين العظام، فللتطرف وظيفة إيجابية عندما يكون موقفاً صادقاً من الحياة، إنّ التطرف، بالنسبة إلى الشبيه هو وسيلة للظهور، ولا يمارسه إلّا ضدّ الحضور.

الشبيه هذا، المصاب بعقدة الخصاء، هلع من الصفات التي يخلعها أهل المعرفة على المبدع، ويشتط غضباً من كينونته؛ لأنّه لا يستطيع أن يكونها، الشبيه هذا، وأشباه الشبيه، يحوّلون إحباطهم الفردي وعجزهم الوجودي إلى نزعة عدوانية تجاه الأفراد، محمّلة بكل أشكال الشعارات الأثيرة، ذلك أنّه وقد صار عاجزاً عن الحضور، ها هو يطلق النار على الأفراد بوصفهم أفراداً، دون أن يكون بمقدوره أن ينقد الأفكار والآراء؛ لأنّ نقداً كهذا يحتاج إلى تفكير، لكن الشبيه لا يفكّر.

الشبيه هذا، يعتقد أنّه إذا عرض صورة له، وخلفه كارل ماركس، نال شهادة حسن سلوك الحضور، لكنّ ماركس ليس مجرد صورة نضعها خلف صورتنا؛ إنّه منهج للتفكير قابل للنقد والقتل، ومع ذلك كان يمكن أن نغفر للشبيه عدوانه، لو ظلّ في حقل الجعجعة والقيء، لكن الشبيه تحول في عدوانيته إلى ملفق مخبر دون أن يكلفه أحد بذلك، وهذا أكثر أشكال الانحطاط الوجودي قذارة.

الشبيه يكذب دون أن يرفّ له جفن، فهو المخبر كلاماً كي يوقع الإيذاء، ويصوغ وقائع عن المعتدى عليه لا أساس لها من الحدوث. ليس بالضرورة أن يكون الشبيه منحطاً إلى هذا الحدّ دائماً، لكنّ الأمر عند هذا الشبيه: جهل معرفي، وتطرف وظيفي، وحسّ جمالي متدنٍ، وانحدار أخلاقي، وانتماء زائف.

لقد ترددت كثيراً في الكتابة عن ظاهرة الأشباه – متوسطي العقول في أنموذجها العربي، خاصة الذي أشرت إليه، فأنا أحتاج إلى جهد كبير كي أصل حدّ التواضع وألوث قلمي بتناول شبيه بعينه.

لكنّني وجدت بعد تأمل: أنّه من الحكمة العملية أن أجيب القرّاء عن سؤال وجيه هو ما الذي يحمل الشبيه هذا على النيل من ذوي الحضور المركزي في حياتنا؟ لو كانت القهقهة تكتب – خاصة قهقهتي – لما احتجنا إلى الكتابة، ووفّرنا وقتنا لما هو أثمن، لكن ليس باليد حيلة.

مفكر فلسطيني من سوريا مقيم في الإمارات

سروان باران



الفوضى نظام موارب

سامي البدري

تغيير العالم يبدأ بتغيير فكرة اللاهوت، والناس من بعده، عن إشكالية وفعل الموت. وهذا يعني أو يتضمن رفض بعض القيم التي اكتسبت مشروعيتها من التقادم، وليس من عملية قبول تقوم على الاقتناع المعمق. وهذا يعني أيضاً، أن نكف كأشخاص عن أن نكون كينونات منفعلة/انفعالية، لا يقع عليها سوى أداء ردود أفعال الاستجابة لما يسمى قدر الموت، أي أن نكف عن أن نكون سلبيين وأن نكون أكثر من مجرد كائنات لسد الفراغ، أي أن نكون كينونات لصنع الفعل الإرادي وصنع أقدارها.

الموت يأتي كحصيلة نهائية لفعل الحياة الخائب وغير المنتج، أي هو فعل هزيمة لفعل حياة فاشلة، استعصى عليها تحقيق فعل إرادة ثابتة، يقيني، تجاه فعل الموت التدميري.. فلماذا إذاً نفشل في صناعة فعل الحياة (الفوار) أو المستمر والذي لا يهزم؟

أظن أن هذا يحدث بسبب أننا نتعامل مع الحياة بشكل سلبي، أي بتعاملنا أو باستخدامنا لجزء صغير فقط من أدواتنا في التعامل مع الحياة، وفي أغلب الأحيان يتم هذا الاستخدام بشكل خاطئ ومترد؛ أي إن هذا الاستخدام ينكص ويتردى في منتصف الطريق ليكسل عن أداء دوره البناء أو ينحرف عنه ليتحول إلى مجموعة من ردود الأفعال التي تستجلب الأخطاء الفادحة، أو يتحول إلى مجموعة من الأفعال التدميرية المقصودة، كما في حالة استخدام التقدم العلمي ومنجزه التكنولوجي لصناعة الأسلحة الفتاكة لتدمير الحياة والإنسان معاً، على سبيل المثال لا الحصر.

وبالتقدم المادي والاقتصادي للحياة وما تبعه من تقاتل على مصادر الطاقة والثروات الطبيعية، المحركة لعجلة هذا التقدم وبقاء زهوه متأججاً كوسيلة خداع للذات (في أن يكون هو وسيلة الخلاص من الموت في النهاية)، تحول الأمر إلى شكل الصراع الأيديولوجي المبطن المبني على فلسفة القوة وفرض إرادتها، المدعومة بقوة الأسلحة الفتاكة المتطورة، وهي وسائل الموت الأسرع والأقل هدفية (باستثناء هدفيتها التصفوية السياسية والاقتصادية طبعاً) في جلب الموت بدل تحقيق إزاحته عن مفهوم قدريته المُعطلة لكينونة ووجود الكينونة الذاتية المستقلة والمعتزة بفرديتها ووجودها.

وطبعاً علينا أن نؤجل الإجابة على سؤال "ما الذي يجب علينا فعله الآن" حتى النهاية وفراغنا من عملية تقليب والنظر في موضوعة الصراع الأيديولوجي، التي أشرنا إليها، لأنها بالفعل، ولأسباب سياسية سلطوية صرف، قد حولت نفسها إلى فلسفة بديلة وعملية لجميع الرؤى والمذاهب الفلسفية، والتي تمكنت السلطات السياسية، وبحكم القوة، إلى حجزها - الفلسفات - في فصول وأروقة الجامعات، بل وفي كليات فلسفاتها بالذات، ودون السماح لها بمد رأسها حتى من شبابيك فصول تلك الكليات.

والغريب أن الصراع الأيديولوجي هذا قد ظهر له مُنظروه ومريدوه من الفلاسفة المصرّين على تحويله إلى فلسفة تدرس في الجامعات وتفرض على الحياة كعقائد. ويأتي جهد فلسفة الصراع الأيديولوجي، كأنه جهد تذويبي متعمد للجهد الفلسفي الخلاق، لأسباب وأزمات سياسية تهدف إلى صرف النظر عن الأخطاء والمصالح الفئوية والحزبية، وتحويلها إلى أزمات دولية، بعد صبغها بصبغة الأزمات الأيديو - فلسفية وتسويقها بثوب فلسفي سياسي قمعي متسلط.

لقد حولت أزمة الأيديولوجيات، التي تبعت انهيار جدار برلين وما تبعه من تطورات سياسية دولية، (حولت الولايات المتحدة إلى قطب قوة أوحد ومهيمن على مصير العالم ككل)، حولت الجهد الفلسفي والنظر فيه إلى نوع من الصراع البديل الذي عكف على دراسة مشاكل الوجود في جانبها التاريخي، بدل جانبها (الروحي، تجوزاً طبعاً)، من أجل حصول المؤسسات السياسية على جهد تنظيري يدعم تحركاتها ويسند تشوّفاتها وتطلعاتها وأطماعها الاستحواذية على مصادر الثروات وأسواق تصريف منتجاتها من الأسلحة والبضائع الاستهلاكية، من ذات العوائد الربحية العالية.

والغريب هو انطلاء هذه الخدعة على الفلاسفة المحدثين وانشغالهم في إيجاد الأطر التنظيرية والفلسفية لها، على حساب حيرة وضياع الإنسان وغرقه في أصناف وأشكال جديدة من الضياعات الروحية والمشاكل والأمراض النفسية الجديدة والمتولدة عنها، وبالتالي أصبح الجهد الفلسفي الحديث ليس أكثر من تقارير مفلسفة (مكتوبة بلغة فلسفية) عن المشاكل السيا - اجتماعية التي أفرزتها وعمقتها السياسات الدولية الحديثة لا أكثر، رغم أن هذه السياسات التسلطية والاستحواذية، وبما أنتجته من حروب دولية جديدة، قد أنتجت أصنافاً بغيضة من أشكال الموت الجماعي وتحطيم وتفتيت الدول الضعيفة، الخازنة للثروات الطبيعية.. وبالتالي فإن الدول المتقدمة قد تحولت للبحث عن حلول مشاكل الوجود في معاهد البحوث النفسية والاجتماعية، بدل الفلسفة، على اعتبار أن ما يعانيه الإنسان هو مجموعة من الأمراض النفسية العابرة، وليس أزمة ثقافية وفكرية أفرزها وضع ثقافي مفروض بقوة السلطة وأدواتها الجهنمية المتسلطة.

الحقيقة أن الوضع الثقافي الشاذ الذي ساد منذ نهاية الحرب الكونية الثانية، كان سببه هو إعلان اللاهوت، بكافة مسميات تمظهر سلطاته الروحية، عن إفلاسه وعجزه عن إيجاد الإجابات الواضحة والعميقة عن أسئلة الإنسان الوجودية، وبالتأكيد فإن الصراعات الأيديولوجية وحصارات صراعاتها، لم تكن هي اللاهوت البديل أو الجديد الذي كان ينتظره الإنسان، لأن مشكلة الإنسان مع وجوده كانت في



عبدالكريم مجدل

منطقة أخرى، غير التي يراها عالم الاجتماع والمحلل النفسي، أو التي تمسخها تنظيرات فلاسفة الصراعات الأيديولوجية وصراعات الحضارات، لأنها بالفعل كانت ما تزال في المكان الذي عبر عنه، جان بول سارتر، بمقولته المبسطة "لا معنى هناك لأن نعيش، وأيضا لا معنى لأن نموت"؛ هذا المكان الذي مازال يفح في وجوهنا بخواء ومحدودية ولا جدوى عملية ممارسة الحياة، وأيضاً قتامة واستهتار فعل الموت الإقصائي وغير الهادف، الذي لا يقدم غير صور إحالتنا إلى جثث عفنة منخورة تعاف منظرها حتى الحيوانات العجماء.

والسؤال الذي يشغلنا هو ليس لماذا نموت، إنما هو أما آن للطبيعة أن تغير مسار رؤيتها، بعد أن أثبتت تجربة الموت، لملايين السنين، أن ليست فكرة الموت هي الحل لمشكلة وجود الإنسان، في لا هدفيته، بل الحل يكمن، نظرياً، في منح المزيد من فرصة الحياة من أجل البحث عن حل.

يصور جميع رجال الأديان الحياة على أنها عملية انتظار للموت، وأن الموت، بصفته صلة الوصل بين الإنسان وحياة نعيم ما بعد الموت الأبدية، هو عامل الإنقاذ الوحيد من تفاهة الحياة الدنيوية الزائلة ولا هدفيتها، وهذا يمثل اعترافاً مبطناً بتفاهة الحياة التي بين أيدينا وفوضى قوانينها الكابحة، بل المحاربة لإرادة الإنسان في إيجاد حل إصلاح أمر الحياة وإخراجها من طور عبثيتها. والسؤال هو: هل كل ما بناه الإنسان في هذه الحياة، عبث وسيذهب هباء؟ فرغم كل صور احتجاجنا على الحياة والإنسان، إلا أنه بذل مجهوداً كبيراً ورائعاً في تحسين الحياة وتجميلها وجعلها أقل سوءاً، فكيف سيدمر كل منجزه هذا بهزة واحدة، من أجل تحقيق إرادة الموت والفناء؟ والإشكالية هنا، إذا ما أردنا أن نعرض جانباً منها، فهو مثير للدهشة والسخرية؛ فإذا ما حاججنا قساً بفرق حياته عن حياة أسلافه بأنه يركب الآن طائرة مريحة ومكيفة الهواء وتقطع مسافات مهولة بين الدول خلال سويعات، أو في زمن تناوله لغداء ساخن فقط، وإنه يتلقى علاجات أمينة وسريعة لأمراضه، فإنه سيرد علينا بأن مخترع الطائرة ومهندسو تطويرها وقائدها وكبار مخترعي الأدوية وأطباء إجراء العمليات الجراحية الكبرى، في أكبر مستشفيات العالم، يحضرون إلى كنيستي لحضور قداديس إنقاذ أرواحهم الضالة ولسماع مواعظي المكررة! وفعلاً هذا ما يحصل، والنفاق الاجتماعي، ربما، وربما أسباب أخرى أكثر سذاجة، تفرض علينا قبول ذلك الوضع من أولئك العلماء على أنه وضع طبيعي ومعقول وغير شاذ، في حين أن اكتشافاتهم واختراعاتهم العلمية، وفي كافة المجالات، تريهم يومياً تناقض وسذاجة أفكار وتصورات ذلك القس العتيقة وتناقضها مع قوانين العلم بشكل واضح وصريح تماماً. وكل هذا يحدث بسبب سطوة الموت ورهبته، رغم عبثيته الواضحة والناسفة لكل جهد الإنسان.

****

الفوضى في (نظام) الكون أصيلة لأنها من أصل الوجود أو أحد قوانين استمراره ربما، ووجود الإنسان داخل هذه الفوضى هو حافزه الأساسي على إعادة اكتشاف نفسه كذات، لا بصيغة صراع وإنما بصيغة الخروج من عملية الترويع التي تمارسها النظم والقوانين الاجتماعية التي تضعها التجمعات الاجتماعية للسيطرة على هذه الفوضى.

لعل أوضح مثال على ما أقصده بكلامي هذا هو عودة بعض دول أوروبا الأسكندنافية لإدخال، بعض أشكال رفاه الفوضى، إلى حياة مجتمعاتها، بعد بلوغها حداً كبيراً من التنظيم والرفاه الاقتصادي، كتذويب أنظمة التعليم الكلاسيكية، بتحويل أنظمة التعليم في مدارسها إلى نوع من النزهة الثقافية، وإباحة افتتاح مقاهي تناول المخدرات، على سبيل المثال؛ وأيضاً تقليل ساعات العمل اليومي إلى أقل ما يمكن، من أجل توفير، زمن الحرية والتحرر من الواجبات والأعباء، لممارسة حرية اللانظام (الفوضى) في حياتها اليومية، كشكل نهائي كبير لحياة الرفاه والسعادة.

واستناداً إلى هذه الرؤية، تكون الفوضى هي شكل الحرية المبتغاة، في أعلى مراحله، والتي هي كانت مفتتح نظام الحياة في فطرتها ومبتدئها، وهكذا تكون الحرية هي أساس الحياة، وتكون فوضى الحياة، كنقطة انطلاق للحياة على كوكب الأرض، هي شكل الحرية المطلقة التي نسعى للعودة إليها الآن بكل شوق ولهفة، ولا يمنعنا عنها غير أنظمة الاتفاق البورجوازي وسلطات بطشه السياسية والاقتصادية المتوحشة.

وبعيداً عن أسطورة الخلق المتداولة بيننا، قصة هبوط أو طرد آدم وحواء ونزولهما إلى الأرض، فإن شكل الحياة في مبتدئها لم تكن بهذه الكثافة السكانية التي هي عليها الآن، وأيضاً كانت شكلاً مشاعاً من الحياة، بلا أنظمة ولا قوانين، ويمارس الإنسان حياته فيها بمنتهى الحرية، أي بشكل فوضوي، وكما يعن له.. والسؤال الذي يهمنا من هذا هو: هل عاش الإنسان سعيداً في ظل تلك الفوضى أو حالة اللانظام واللاقوانين، والتي حولت حياتنا





الحالية إلى عبء، لأنها تتدخل في حياة وخصوصيات الفرد وتحرمه من ممارسة حريته الأولى أو الفطرية؟ وعلى سبيل المثال لا الحصر، فنحن الآن لا نستطيع الزواج إلا بعد استحصال موافقات وإكمال أوراق وإحضار مستندات تثبت هويتنا وصلاحنا، وكل هذا تحت دعوى النظام والتنظيم.

وعلى سبيل المثال، شكا لي أحد الأصدقاء قبل أيام، من أن السلطات الفرنسية تمنعه من الالتحاق بزوجته، وهي مواطنة فرنسية، لأنه، وبعد أن قدمت زوجته طلباً للسلطات من أجل لمّ شملهما، استدعي من قبل السفارة الفرنسية في إسطنبول، حيث يقيم الرجل، ليخبروه أن السلطات الفرنسية غير مقتنعة بزواجهما، وأن مقابلته التي هم بصددها من أجل منحهما الموافقة على زواجهما، قبل السماح له بدخول الأراضي الفرنسية، ولأن الموظفة التي قابلته لم تقتنع بأن لديهما ما يكفي من أدلة تثبت أن بينهما علاقة تؤهلهما للزواج، رفض طلب الزوجة بلمّ الشمل ورفض طلبه بمنحه فيزا دخول الأراضي الفرنسية... وكل هذا باسم القانون والنظام! لم يبق للسلطات سوى أن تتدخل في تحديد ألوان سراويلنا الداخلية التي نلبسها تحت بدلاتنا وفساتيننا إذاً!

هل هذه هي القوانين التي شغل العقل البشري نفسه بها، بدل إيجاد الأجوبة لأسئلته الوجودية؟ أليست هذه القوانين ضد حرية الإنسان الفطرية وضد فطرة الحياة؟ أليست هذه القوانين التي قسمت الأرض إلى مستعمرات تمتلكها الحكومات، باسم القوانين، عملية كبح لحرية الإنسان، وبالتالي عملية مصادرة لتفكيره؟ والأهم من كل هذا، ماذا قدمت حكومات الأرض وقوانينها كحل لمعضلة الموت التي تطارد مواطني مستعمراتها؟

كاتب من العراق



مقال

ألسنة زرقاء
أقدام سوداء

نورالدين قدور رافع

في لقاءاتها التلفزيونية استعارت نخب جزائرية عن الروائي الراحل كاتب ياسين وصفه اللغة الفرنسية "بغنيمة حرب"، معللين استشهادهم ذاك بأنّ لغة الحضارة اليوم هي الإنجليزية، وأنّ الوقت حان لتنتقل الأمة الجزائرية نحو لغة العلم، في الوقت نفسه كانت المساعي الدبلوماسية للفرنسيين تعد أنفاسها الأخيرة للحفاظ على وجودها العسكري بمالي، وذلك نتيجة تطورات إقليمية/دولية جعلت من قواعدها العسكرية في منطقة الساحل والصحراء مصدر قلق واضطراب لدوله، الأمر الذي جعل حكومة مالي تطالب مجلس الأمن بعقد جلسة طارئة للنظر في دعم الجمهورية الفرنسية للمنظمات الإرهابية، ما شكّل منعطفا تحرريا جسّد رغبة المستعمرات الفرنكوفونية بأفريقيا في التخلص من ارتباطها "الثقافي" في سبيل تحجيم "الاستعمار الاقتصادي" والتبعية المطلقة في "سياسات النقد"، فهل تقف أفريقيا على مرحلة تحرر واعدة بـ"قيامة الأهالي" الذين يراوحون خيبات ومآسي التابع، في وقت تتصدر فيه أزمة اللغة كهاجس للانتقال الحضاري، ضمن خطاب إمبراطوري يغازل مفهوم الهيمنة من مركزها الأميركي؟

شكل الاستحواذ السياسي على الخطاب الجمعي طيلة سنوات من استقلال المستعمرات الفرنسية حالة من الإرباك والتوجس تجاه اللغة الفرنسية، وتهديدا مباشرا للمكوّن الاجتماعي والثقافي والذاكرة التاريخية للمستعمَرين، إذ أنّ الثنائية المبتذلة والمعبرة عن "ندية اللغة العربية ضد الفرنسية" كانت تمثل الجدار الفاصل بين "المستعمَر والمستعمِر" إلى حد يصعب فيه تجريم أشكال الكولونيالية الأخرى، فاللغة مع ما تفرضه قواعد هيمنة المتغلّب من حيث حضورها الحضاري والثقافي والهوياتي لا ترسم مأزقا حضاريا، فهي منافي الألسنة المتنوعة التي يلجأ إليها من غيبتهم حركة التاريخ.

وبالنظر إلى الإشكالات التي تفرضها اللغة كمحاور رئيسي للمهمشين الذين استلبوا حق التمثيل والتكلم من منظورهم الذاتي، فقد شكل الاستعمار فكرة في غاية الخطورة بوصفه للغة الفرنسية سمة التألق والتحضر الذي سيمنح أهالي مستعمراتها افتراقا جذريا، نحو "استشفاء كولونيالي" من التقاليد الأصلية البربرية وفق التصنيف الاستشراقي، ذلك التعافي للتابع الذي يمثل الفئات الأقل مكانة في المجتمع، والمهمش، والعاجز عن التعبير عن هويته وذاته، لم يكن بمقدوره أن يكتب تاريخه وأسطورته إلا من تصور نخبوي فوقي، ساهم وما زال يرسّخ لغة يفهمها النخبويون المنغمسون في التأريخ السلطوي، صورة متخيلة من تراكماتهم المَرَضية لنفي وعي الطبقات المهمشة، وبدل البحث عن مكامن الهيمنة التي فرضتها قوة تحالفات ممن يدعون الأفضلية في الحكم مع رغبتهم المستميتة للسيطرة، تنبري الخطابات الهوياتية والاثنية كقاعدة أساسية لتجريد ضحايا الفقر والعنصرية، من حقوقهم الحقيقية ذات الطابع الاقتصادي والاجتماعي، عبر التدليس المستمر للدعاية الغربية لمفهوم الاستقلال ومسألة الوطنية.

وإذا كانت اللغة في بعدها الحضاري والإنساني أداة تواصل بين الثقافات والهويات وتعبيرا ثوريا، فإنّ أساليب الإنتاج المعرفي الكولونيالي حول المستعمرات، جعل من لغة الأهالي المهيمَن عليهم وصمة عار خلقت "عقدة تاريخية" تجاه لغة المستعمِر كونها أداة تفكيك واستئصال واستيطان، ساهمت بشكل عنيف في تعجيم لسانه وخلق فضاءات

خالد الساعي

مظلمة بمحاولاتها المستمرة بمنعهم من إعادة الواقع إلى مركزه الحقيقي، وبدل العمل على دراسة التاريخ المحلي من منطلقه الشعبي الذي عانى ويلات المؤسسة الاستعمارية والاستشراقية تنبري جيوش النخب التي تمارس عنفا معرفيا تجاه من "تجزم" أنهم غير قادرين على التعبير عن ذواتهم، لترسيخ خطاب كولونيالي في توجهاته الحضارية الجديدة، إلى جانب تغييب ممنهج "للدوافع الاجتماعية" التي من شأنها أن تفضح المساعي المتكررة لتمييعها، كون "الاستقلال الاقتصادي" لا يشكل "الحجر الأساس" في بناء عالم أكثر عدالة وكرامة، لمجتمع متنوع الألسن والثقافة والهوية.

اقتفاء اللحظة تاريخية

ما يزال الجدل قائما حول مفهوم "الاستقلال"، هل هو عملية جلاء عسكري للمستعمِر، أم أنّ التخلص من "التركة الاستعمارية" أحد أهم العوامل لتصفية الذاكرة من الاستعمار، وفي ظل التطورات الحاصلة بعد موجة الانتفاضات العربية مطلع عام2011، والتي أظهرت حجم التمثيل الكولونيالي للبورجوازية ذات الميولات اللاوطنية، فإنّ "المطالبة بتحرير المنطقة من المستعمرين" استعادت زخمها وقوتها مع الخيبات التي مني بها الربيع العربي، وهو يجدد "اللحظة التاريخية" بحراك قدّر له أن يصوّب صوته ضد منظومة مالية استيطانية، ساهمت في تمكين دولة الريع مقابل الولاءات السياسية.

ما تجدد مع الحراك من مطالب اقتصادية/اجتماعية لم يكن بوسع أولئك الذين تصدّروا للتظاهر بمختلف الميادين أن يضعوا أيديهم في أيدي الثائرين كي يعلنوا اللحظة الحاسمة لاسترجاع السيادة الاقتصادية التي افتقدوها طيلة سنوات من العبث، وفضلوا الارتماء الطوعي للمخطط الاجتزائي الذي عبّرت عنه الأحزاب السياسية والمنظمات المدنية، في شعاراتها الشخصانية المفتقدة للحق الثوري لمن تنادت له الميادين، يومها استبدلت العدالة الاقتصادية والكرامة الاجتماعية بصفقات النيوليبرالية، كشرعنة إسقاط الدولة مع سلامة تدفق إمدادات الغاز والبترول، لتغدو طريقا لتغيير باهت وهزيل، ضمن مخطط نيوكولونيالي سعى للحفاظ على نفوذ مؤسساته العابرة.

كانت فرنسا ترقب التغييرات الطارئة على ضفاف جنوب المتوسط، المنادية بالتخلص من التبعية الاقتصادية والثقافية للجمهورية، في الوقت الذي باتت رايات كتب عليها "لا لحكم فرنسا، لا للأقدام السوداء" تسجل حضورها الأسبوعي، كنوع من الإرباك الجماهيري الذي أحال الحراك إلى تقسيم أيديولوجي وَلَائي، فالأحزاب والنخب التي كان لنظام الريع الفضل في استمرارية تصدرها، سارعت في اللحظات الحاسمة إلى توريط مؤسسات الدولة في صراعات جانبية مع الشعب، إذ أظهرت "التفعيلات الحزبية" جاهزيتها لتحييد المطالب الشعبية بالحرية والكرامة والعدالة الاجتماعية، مقابل البحث عن مسببات الرفض الشعبي الذي من شأنه أن يغيّر المعادلة الثورية لصالح طرف ما. يتجدد الخطاب اليوم حول العلاقة "المضطربة" للجمهورية الفرنسية وأعضاء نادي الفرنكوفونية، مع تحول سياسي جار ليس على المستوى الوطني والإقليمي فحسب، بل بتلك المتغيرات الدولية المنبثقة عن انسحاب الولايات المتحدة من أفغانستان، وصولا إلى التوغل المتسارع لروسيا في مناطق النفوذ الفرنسية، ومع كل توافق سياسي بين أرباب الإليزيه ورعاة المحميات الجنوبية، تتصاعد طموحات أبناء الأقدام السوداء إلى جانب أوهام الأهالي بإمكانية البورجوازية الحاكمة على الدفع نحو "تصالح وطني" للمكون الاجتماعي/السياسي، في حين تتلقف الأجهزة النخبوية دورها في بسط خطاب السلطة الباحث عن قرابين تاريخية/ هوياتية، تسهم في إعادة إنتاج كومبرادورية أقرب إلى "فوَيُوكولونيالة" (Voyeur-Colonialism) تستأثر بالثروة وتشايع البيروقراطية.

الفُوَيُوكولونيالي وأسطورة الاستقلال

إنّ تفكيك أساليب إنتاج المعرفة المرتبطة بتاريخ المستعمرات وأهاليها، بالكاد تنفك عما اجترته المؤسسة الاستشراقية في وصفها للآخر بالبربري الذي لا يملك تاريخا ولا ثقافة ولا هوية، كما أنّ الشعائر التي تناقلتها روايات المستشرقين عن الممارسات المحلية من العرب والأفارقة هي الأخرى تدور في فضاء أسطوري متخيّل متشبع بسواد الخرافة، من ذلك ما أقرّته البورجوازية الزرقاء منذ مطلع استقلالها الجغرافي، حيث ارتبط تواجدها وديمومة حكمها بخطاب ديكولونيالي ما يفتأ أن يتصدع أمام الارتدادات الشعبية التي تكشف هول التزييف التاريخي، ولعل فكرة البورجوازيات الساعية للمزيد من المكاسب بالسيطرة على وسائل الإنتاج ومؤسسات الدولة، لا تصلح غالبا للتي أورثها الاستعمار الحكم بعد جلائه، فهي أقرب ما تكون إلى "فُوَيُوكونيالي" الذي يشبه الخادم المتنمر على أقرانه في سبيل استرضاء سيده، إنّها بورجوازية تقف قاطعة الطريق أمام أيّ مشاريع تنموية/إصلاحية من شأنها أن تقوي جسد الدولة، إنّ حكمها مرهون بولائها اللاأخلاقي للنهب والتنصل من الاستحقاقات التاريخية، فهي أقرب ما يكون إلى قطّاع الطرق الذين يستولون على حقوق الغير كغنائم سرعان ما يتقاسمونها بحد السلاح، إذ أنّ المشاريع التي راكمتها تجربة سنوات التجريب اللغوي/الهوياتي، لم تصبّ سوى في سجل الحسابات المالية لطغمة لا تملك أدنى مستويات الارتقاء السياسي/الاقتصادي، بل إنّها باتت عبئا وجوديا على تطور مؤسسات الدولة.

"السياسي لا يملك هوية"، مقولة طالما تردد صداها حينما تتداعى الأنظمة المتنصلة عن التزامها الأخلاقي/التاريخي إلى مختلف الأيديولوجيات ترمقها كي تأخذ منها ما يتيح لها الاستمرار، فالمصلحة الوطنية تقتضي المساواة والندية في الجوانب السياسية، مقابل العدالة التي من شأنها أن تزيح التهافت الإمبريالي على اقتصاد الدولة، غير أنّ التفكير الاستغلالي اللاأخلاقي للبورجوازية الحاكمة لا يعزز فكرة التحرر من عنق التبعية التي تلغيها ازدواجية التعامل الاقتصادي، فالريع الموزع وفق الولاءات الحزبية والتوافقات الدولية، كان وما يزال عقبة أمام انطلاقة حقيقية لفكرة التخلص من الاستعمار، وبدل العمل على بلورة رؤية شاملة للمنحى التصالحي، تتوجه الآلة الدعائية لخلق قضايا لا تغني ولا تسمن في شيء. يستمر النهب المنظم للثروة الوطنية ضمن سياسات استعمارية وبمسمّيات وخطابات هزلية بمقدورها تحييد الفقر والجوع من الواجهة السياسية، مستعينة في تفكيكها للوعي الجمعي على مكونات اجتماعية أنيط لها العمل على أقلمة الأبوية التاريخية في نسختها القذرة، فإلى جانب النخب الحزبية والمدنية والإدارية، ظل العمل على خلق طبقة "شبه بورجوازية" يمنح السلطة القائمة اليد الطولى في ترويض أيّ حراك شعبي يعيد للأهالي صوتهم الريادي، هذه الطبقة لا تمثل فئة معينة من المجتمع أو الدولة، إنّها تفرض حالة نموذجية لمكاسب الفساد المستشري في هياكل إدارة الدولة، إنّ منها الموظف والحرفي والتاجر الذين استفادوا طيلة سنوات التيه من التلاعب المستمر بالثروة، ولولا الأصوات التي تسعى لكتابة تاريخ حاضرها ومستقبلها، مع كل قيامة شعبية يتجدد بها الوعي الجمعي حول أسطورة الاستقلال، ما كانت تلك الحملات العنيفة من القتل والتهجير تطال شعوبا كان أملها العيش باستقلال كامل.

كاتب من الجزائر



ضوء لاهب وصفائح عوسج

خَمْسُ قَصَائِدَ

عبدالرَّحمن بسيسو

تَدْخُلينَ في دمي

تَدْخُلينَ في دمي
وردةَ أُرْجُوانٍ نُورانيَّةً ؛
وتَحْرِقينَ قلبي
بقدومِك المُسْتَحِيلْ!
مُرِّي خَفِيفَةً
اخْلَعِي عَنْكِ هذا البُرْنُسَ الثَّقِيْلَ،
وفوق جبيني،
راوِدِي كفَّكِ
ولا تَقولي... لا.. لا.. لا.. لا تَقُولي!
(ولنقلْ سَوِيَّةً: لا ؛
لا.. لا.. لا ؛
ليس من شيم المَفْتُونِيَنَ، أَبداً، أنْ يقولوا!).
ضعي كفَّكِ وراوِدِي
هاتي أَصَابعَ اللَّهفة تَجْرَحُ وحْدَةَ الرُّوح ؛ وتُسَيِّلُ ماءَها،
وعلى أصابعِ كفِّي، عُدِّي زنابِقَكِ،
ياقُوتاتِكِ،
سَوسَنَاتِكِ،
وجمراتِ صفْصَافَاتِكِ الواعداتِ:
واحدةً،
واحدةً،
واحدةْ ؛
وبِجَمرِ تَضوِّعِها أرائجَ وُجودٍ في وِجدانِكِ ؛
افْتَحِي خزائنَ الجُزرِ المنسيَّةَ خلف عتباتِ بُرنُسِكِ الرَّاعب ؛
واتركي إصبعَ الأزرقِ اللَّامع يُلوِّن عينيكِ بالشَّساعة،
واخرجي مِنْكِ،
وكُونِيكِ،
وادْخُلي فيك ؛
(فَمَنْ هي ذي الواقفةُ فِي عَتْمَةِ المِرآةِ!
وَمَنْ هَاتِه المُضِيئَةُ،
بِأصابِعِ كَفَّيهَا،
نَصَاعَتَهَا!).
وعلى أخْضَرِ النَّدى مُرِّي ؛
مُرِّي خفيفةً ؛ وادْخُلي في المرايا ؛
مُرِّي خَفِيفَةً على أخضر النَّديِ
وادْخُلي في المرايا ؛
أُدْخُلي سورةَ النَّملِ،
مَنْطِقَ الطَّير،
لُجَّةَ الاكْتَشَافِ والكشفِ،
واخرجي مِنْكِ، وكُوْنِيكِ ؛
تكُونِيِنَ بَلاقِيسَ شُمُوسٍ تَمُورُ فِيْكِ،
وتَخْطُو مُفْعَمَة بأرائجِ الضَّوءِ اللَّاهِبِ في رحابكِ!
(فَمَنِ الهابِطَةُ إلى قاعِ اللُّجة!
ومن المنكفئةُ فوق عصاها في أروقة الأشباح المنسيَّة!
ومن تِلْكَ التي تُسَيِّلُ شُمُوسُهَا شُمُوعَ أَجْنِحَتِهَا!).
مُرِّي خَفِيْفَةً،
مُرِّي،
مُرِّي ؛ وراودي،
أَنْهِضِي فيروزياتك الغافية،
وامْسَحِي، بِصَوتِكِ، عن صَدْرِي يَبَاسَ رُوْحِي،
وتمرَّني عَلَى الرَّحِيْلِ عَنِّي!

وليد علاء الدين

ولَكِنْ
إلى حينٍ، وحَنَانيكِ!
(فمن هذا البصيرُ يحدِّق بعيون زرقاءِ يمامةٍ؟!
ولمن تُومئ زعانفُ تلك الأشجار المُحلِّقة؟!
وفوق أيِّ بحرِ حَياةٍ تطفُو لهفةُ الرُّوحِ الوقَّادِ؟!).
حنانيكِ أيَّتُها البَلْقَاءُ؛
يا واسِعَةَ الخَطْوِ،
والوطْأةِ
يا ضيقةَ الحُظُوظُ!

هي ثُمَالتُهَا

هي ثُمَالتُها،
وأنا خَفِيفُ غيبوبةٍ على حافَّةِ هبوبْ.
* * *
وسوادُ القلْبِ؛
يا لَسَوادِ القلْبِ،
منزرعٌ في شفةِ هاويةٍ هاوياً،
ومسكونٌ بالصُّعود.
* * *
ذاك قاعٌ أحلكُ منْ بَيَاضِكِ،
وتلك رُوحِي أيتها المُسَنَّةُ،
وهذا أرعنُ وجُنَيّك؛
مِدْيَةٌ تَمادَتْ؛
تطاوُلٌ يعتَصِرُ السَّوادَ؛
وشرارٌ مُقَدَّدٌ؛
نَزَقٌ وزنديقٌ.
* * *
وحَبَّةُ القلْبِ؛ سُوَيدَاؤُه،
يا لَحَبَّةِ القلْبِ؛
يا لَسُوَيدَائهِ تَبْكِي،
ثُمَّ تَبْكِي،
ثُمَّ تَبْكِي،
والسَّوادُ يَفْتَرسُ بريقَ عينيها،
يَتَلَهَّى برُطانةٍ تَسفَحُ الوَقْتَ،
وتَحُوكُ أُنشوطةَ صمْتٍ؛
صمْتٍ، وصقيعٍ؛
صمْتٍ، وصهوةَ غيابْ.

يا لَليدِ الطَّائلة!

يا لَرَوْعَةِ الرَّحيلِ إلى غَسَقٍ؛
وتَزَاحُمٍ، وفَزَزٍ، ونَشْوَةٍ،
ثُمَّ تَزَاحُمٍ، وفَزَزٍ، ونَشْوَةٍ؛
هي إكسيرُ غبشٍ،
كاسِحُ سوادٍ،
أزرق فجرٍ،
راحةُ رحيلْ!
* * *
تِلْكَ صفائحُ عَوْسَجٍ سُفِحَتْ،
عَقْفَاءُ مَسْنُونةٌ تَنْهَبُ الرُّوحَ،
نُواسُ عَنْكَبةٍ،
ونَاوُوسٌ مُجَنَّحٌ؛
* * *
شذراتُ التَّشَظِّي تئنُّ وتتطايرُ وئيدةً مؤودةً تَتَرَمَّدُ وتَنْطُفْ.
* * *
هو الدَّحَمَسُ أيتها الكاهنةُ،
هي بقايا هَيْكَلي،
هو دَقِيقُ عِظَامي،
هي أجنَّتي وبذرةُ دَمِي،
فهلاَّ...
هلاَّ فرغتْ يداكِ من عقيدةِ المَحْوِ؟
أسطورةِ الإلغاءِ؟
هيكلِ الدَّمْسِ والحَيْفِ؟
وطَقْسِ السُّيوفِ المُسْتَلَّة من عيونِ ربٍّ مَيْت؟

حيرة

لِمَرَّةٍ واحدةٍ
سَأَعْتَرِفُ أنني رَاوَدْتُ رغوةَ الصَّابون!
وَلِمَرَّةٍ واحدةٍ،
سَأعْتَرِفُ أنَّ كَثَافَةَ البُرْنُسِ
لَمْ تَكُنْ لِتَحْجبَ نَصَاعَةً تَسَامَتْ مِنَ الشُّقُوقْ
أوْ
مِنْ
تَأَرْجُحِ الأَكْمَامْ.
فَلْيَكُنْ مَا كَان
وَليَكُنْ ما هُوَ كَائِنٌ
ولِيَكُنْ ما سَيَكُون:
قَدَرٌ وعْدٍ مَخْنوق؛
بَراءةٌ مُؤَجَّلةٌ؛
تَبَارِيحُ فتنةٍ طاغيةٍ؛
حَنِينٌ حَائِرٌ؛
ونسيان!
فَهَلْ كَانَ لِحِيرةِ الغَزَالِ أنْ تُضَلِّل السِّهامَ؟!
وهَلْ كَانَ لِوَقْعِ الخُطَى أنْ يَمْحُوَ رائحةَ اللَّهفةِ؟!
وَهَلْ كَانَ لِعَبَاءةٍ مُرَاوِغةٍ أنْ تُغْلِقَ شَهْوَةَ الماءِ؟!

تِلْكَ حيرَتِي الواقفةُ عَلَى شَفْرةِ الوَقْتْ
وذاك خِداعُ المَرَايا!

إنِّي أُحِبُّكَ فَأْنَسْ بِقُرْبِي

إني أُحِبُكَ،
فَافْرِدْ جَنَاحَيكَ ثُمَّ احْتَوِيني،
لِتَحْيَا وأَحْيَا!
بِرَبِّكَ هَلْ فِي الْحَيَاةِ سِوَاكَ؟!
وَهَلْ مِنْ مَدَارٍ أَخِيرٍ يُسَاقُ لَهُ النَّاسُ،
طَوعاً وَكُرْهَاً،
سِوَى حُفْرَةٍ فِي ثَرَاكَ؟!
أَلَسْتَ المَلاذَ الأَخِيرَ؟!
والغِطَاءَ الْوَثِيرَ؟!
وَقِبْلَةَ كُلِّ الخُطَى،
مُنْذُ آدَمَ،
حَتَّى صُعُودِ الْحَيَاةِ إِلَى شَمْسِهَا،
فِي عُلَاكَ؟!
إنِّي أُحِبُّكَ،
فَأْنَس بِقُرْبِيَ مِنْكَ،
وكُنْ لِي مَلَاذَاً كَمَا كُنتُ،
مُنْذُ الْوِلَادَةِ،
لَكَ!
إِئْنَسْ بِقُرْبِيْ
لَعَلّي
إِذَا مِتُّ فِيْكَ،
وآنَسْتُ غُرْبَةَ قُرْبِكَ مِنِّي،
أُصَيِّرُكَ فِي مُقْلَتَيَّ مَلَاكَاً،
وأَجْعَلُكَ تُدْرِكُ
مَغْزَى اقْتِرَانِ
خُطَى العَارِفِينَ
بِضَوءٍ تَفَلَّتَ
مِنْ مُقْلَتَيكَ!
إِنِّي أُحِبُّكَ،
فَامْعِنْ بِبُعْدِكَ عَنِّي؛
لِتَعْرِفَ كَمْ أَنْتَ غَالٍ عَلَيَّ،
وَكَيفَ أَغُذُّ الخُطَى
صَوْبَ لُبِّكَ؛
كَيْ تَستَفِيقَ
عَلَى جَوْهَرٍ كامِنٍ فِيْكَ،
أَوْ فِي لُبَابٍ تَجَوْهَرَ فِيْ الْقَلْبِ؛
فِي بُؤْبُؤِ العَيْنِ؛
أَوْ فِي مَدَارَاتِ صَحْوَاتِكَ الغَافِيَاتْ!

مُلاحَظَة: كُتِبَتْ هذه القصائدُ، كما العديد غيرِهَا، فِي أوقاتٍ تعود إلى العقود الثلاثَة الأخيرة من القرن الماضي، ولم تُنشَر، حينَ كتابتِهَا، فِي النَّاس.

شاعر وناقد من فلسطين مقيم في براتسلافا


حوار وقصائد ورسوم
من وراء سور الصين
أجرت الحوار وترجمت القصائد
ميرا أحمد
ملف
شياو شياو
التجوال مسقط رأسي



شياو شياو

الموت والنهر

شياو شياو من شاعرات الصف الأول في الصين، رسامة شهيرة أيضاً. في عام 1993، حررت سلسلة من سجلات الشعر الصيني الحديث وهي: "الأعمال الكاملة قبل حركة الشعر الضبابي"، و"الأعمال الكاملة إبان حركة الشعر الضبابي"، و"الأعمال الكاملة بعد فترة الشعر الضبابي". نُشرت لها العديد من المجموعات الشعرية على سبيل المثال وليس الحصر: "قصائد وامرأة تحت الشجرة"، و"قصائد شياو شياو"، و"مرثية عالم آخر"، و"حديث إلى الروح"، و"الوقت يقف على أنامل الأصابع"، وغيرها من المجموعات الشعرية الأخرى. تُرجمت أعمالها إلى العديد من اللغات الأجنبية مثل: الإنجليزية والألمانية والفرنسية والعربية واليابانية والكورية والإسبانية، والبنغالية والفارسية والفيتنامية، وغيرها من اللغات الأخرى. شاركت لوحاتها التشكيلية في " معرض فن الشعراء الصينيين المعاصرين"، و"معرض الرسم والخط الصيني المعاصر"، وغيرها من المعارض الأخرى. حصدت العديد من الجوائز الأدبية في مجال الشعر مثل: "جائزة ون إيدوو"، و"جائزة الإسهام الخاصة بمئوية الشعر الحديث"، و"الجائزة السنوية لمجلة تيارات الشعر"، و"جائزة مجلة أدب بكين"، و «جائزة المركز الأول لأفضل عشر قصائد على شبكة الشعر الصيني عام 2017»، و «جائزة أفضل شاعرة لعام 2018»، و"الجائزة الرومانية الدولية تيودور أرغيزي للآداب"، وغيرها من الجوائز الأدبية الرفيعة الأخرى. وتعتبر شياو شياو أول امرأة آسيوية تُمنح الجنسية الرومانية الفخرية.

هنا ملف يتضمن حواراً معها ومختارات من شعرها أعدته وترجمته لمجلة "الجديد" الكاتبة والمترجمة ميرا أحمد.

قلم التحرير

الجديد: كيف كانت بداياتك على درب الأدب والشعر؟ ومتى كانت أول تجربة شعرية لكِ؟

شياو شياو: نشرت أولى قصائدي في سن الثامنة عشرة، في الصفحة الأولى من جريدة "الشعر الشهرية" في عمود معنون بـ"أربع فتيات مذهلات"، لكن في ذلك الوقت، لم أكن أفكر في ما إذا كنت أمتلك موهبة شعرية أم لا، كل ما هنالك، أنني كنت أهوى نظم الشعر. وقد حالفني أوفر الحظ آنذاك، فبعدما قرأها أستاذي، أرسلها إلى الجريدة، وسرعان ما نُشرت. في تلك الفترة، أحسست أن نظم الشعر أمرٌ يسيرٌ، بل يجعلك تشعر بلذة ومتعة، وعندما كان يجتاحني فيضٌ من المشاعر، كنت أنظم الشعر، وإذا أضعت هذه المشاعر، كنت أنقطع لفترات طويلة. في عام 2010، ضرب زلزال بقوة 7.1 ريختر يوشو، ورغبت في التطوع لخدمة المصابين، لكن حال أمرٌ ما لذهابي إلى هناك، فانتابني وقتها قلقٌ شديدٌ، وهذه الحادثة تذكرني بزلزال ونتشو في عام 2008، عندما هرعت مع مجموعة من الأصدقاء من بكين إلى المنطقة المنكوبة، حاملين المساعدات التي تبرعنا بها. وعندما كنت واقفة على الأنقاض، شممت رائحة الموت القوية، كما أنني رأيت قريةً بأكملها قد ابتلعتها الأرض، فمثل هذا الألم لا يمكن بلوغ منتهاه إلا من خلال المجسات الشعرية. ويبدو الأمر، وكأنه تكليفٌ من السماء، بأن أجسد من خلال الشعر الموت، وأصف معاناة البشر، وأكشف ظلمات العالم ومفاسده، وأكتب عن الضياء الذي تمنحه السماء للبشرية، من أجل صحوة القلوب من الغفلة. وفي النهاية أدركت، أنني جئت إلى هذا العالم كي أنظم الأشعار. كم أنا ممتنة لآلهة الشعر "موسو" لمشاعرها الحميمة تجاهي وحبّها الكبير لشخصي! فقد منحتني هبة الشعر، وأنا أكابد الآلام وأعاني خيبات المسعى، وأواجه الصعاب ونوائب الدهر. أشعر أن الشعر هو مهنتي التي

سأزاولها حتى آخر العمر. لا أعلم هل هذه هي الموهبة الشعرية التي تعنيها في سؤالك أم لا؟

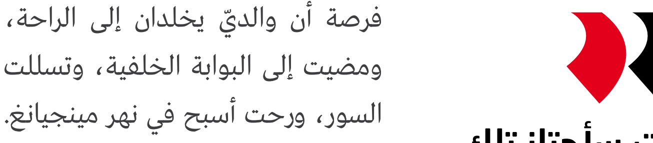
نشأت في بيئة غير شعرية تمامًا، ولاسيما في مطلع تسعينات القرن الماضي، كنت دومًا أذهب إلى زيارة بعض الأشخاص في السجن، كما كنت أقضي بعض الأوقات على الطريق المؤدي إلى السجن. يمكن القول، إنني ذقت شتى ألوان العذاب وسط عتمة الليل. ولا يمكن أن أتصور كيف كنت سأجتاز تلك الأيام العصيبة التي عشتها لو لم يُلق الشعر بالنور في قلبي؟ لذا فإن التعبير عن العذابات والمعاناة، وتجسيد الكفاح والنضال، وتصوير خيبات الرجاء وصرخات الألم، هي بذورٌ نمت في أرض قصائدي. وانطلاقًا من هذا المعنى، ربما أكون أستحق كل ما شهدته من مصاعب وشدائد، والبيئة القاسية التي نشأت في كنفها هي التربة التي أبذر فيها بذور أشعاري.

آلام الصبا

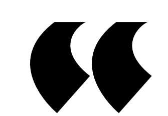
الجديد: الطفولة هي مهد الأحلام ولا شيء يؤثر على مستقبل الإنسان قدر أحداث الطفولة. هل يمكن أن تحدثنا عن طفولتك، وما تركته من أثرٍ على موهبتك الشعرية؟

شياو شياو: عشت طفولة حساسة ومؤلمة. عشت في مجمع عسكري على ضفاف نهر مينجيانغ، ونشأت في أسرة عسكرية، كانت أسرة متواضعة الحال، لكنها كانت أسرة صارمة. كان أبي رجلًا سريع الغضب، عادةً قبل عودته إلى البيت، كان يعبث بابتسامة خفيفة إلى الآخرين، لكن ما إن يمضي إلى الداخل، ويحسّ بعدم الرضا تجاه شيء ما، حتى تندلع ثورة غضبه، مما أضفى على البيت أجواءً كئيبة ومتوترة.

في إحدى ليالي الخريف، تعرض أخي الصغير للضرب أثناء لعبه في الخارج، فخرجت أنا وأختي الصغرى وأخي الثالث للدفاع عنه. وعند عودتنا إلى البيت، عاقبنا أبي بالركوع على الأرض، ثم انهال علينا بالضرب بعصا "المقشة"، وعند تعالي صوت بكائنا، هرع العم يانغ وزوجته العمة لي إلى البيت محاولين إطفاء نيران غضب أبي. وفي كل مرة كان ينهال علينا بالضرب، كان أخي الصغير يتعالى صوته بالبكاء والصراخ، حتى يستدعي جنود الإنقاذ ليخلصونا من يد أبي، رغم أن أبي لم يكن يضربه ضربًا مبرحًا.



كيف كنت سأجتاز تلك الأيام العصيبة التي عشتها لو لم يُلق الشعر بالنور في قلبي؟




لطالما كنت أحسد عائلة العم يانغ والعمة لي، فلم يحدث أن رأيتهما مرة يضربان أبناءهما. كانت عائلة مسلمة، لديها أربعة أطفال مثل عائلتنا. عُرف عنهم اللطف وحسن المعاشرة مع الجيران كافة. وكانت جميع العائلات في المجمع، تأخذ الطعام من المطعم، ثم يعودون إلى البيت لتناوله، ولأن عائلة العم لي كانت عائلة متدينة، فلم يتناولوا أيّ وجبة من مطعم المجمع، وكانت زوجته تطهو يوميًا الوجبات الثلاث. ودومًا كانت تتضوع رائحة الفطائر المحشوة والكعك والحلوى من بيتهم، ولاسيما مكعّبات البطاطس مع اللحم البقري، كانت تجعل لعابي يسيل، وعادةً، كانت تطلب من ابنتها الكبرى أن تشارك هذه الأطعمة الشهية مع الجيران.

كم تمنيت في أعماق قلبي، لو أنني نشأت في عائلة العم يانغ والعمة لي. وأقسمت أنني سأغادر البيت عندما أكبر! وعندما كبرت وسافرت إلى الشمال حيث العاصمة بكين، انقضت أعياد ربيع عديدة، وكنت أقضيها في حضرة وحدتي في غرفتي، دون أن تنتابني أي رغبة في العودة إلى البيت لقضاء العيد مع عائلتي. فصورة البيت في نفسي ذكريات مؤلمة وقاتمة ومكبوتة، وكان السفر والتجوال هما مسقط رأسي الحقيقي.

وذكريات أيام الصبا الأليمة ربما في حاجة إلى عمر بأكمله كي تزول وتمّحي! لكن الحياة الصارمة التي عشتها، جعلت أيامي الأولى تتسم بشيء من الغرابة! فعلى الرغم من أنني ترعرعت في بيت عسكري يحكمه الانضباط والشدة، إلا أنني كنت أقترف بعض الأخطاء خلسةً عن والديّ. في أحد أيام الصيفية، انتهزت فرصة أن والديّ يخلدان إلى الراحة، ومضيت إلى البوابة الخلفية، وتسللت السور، ورحت أسبح في نهر مينجيانغ. ولو أن والديّ اكتشفا الأمر وقتها، لكنت بلا شك عوقبت بشدة؛ وذلك لأن الصيف كان يشهد عدداً لا يحصى من الغرقى في النهر. في الصغر، لم أكن أدري ما العلاقة بين الموت والنهر؟ فقد كنت أمارس شتى أنواع السباحة في النهر. ذات شتاء، انحسرت مياه النهر، فكشفت عن شاطئ عامرٍ بالحصى، ومن خلف سور البيت رأيت حشوداً هائلةً تتوافد من كل اتجاه وأناساً يهتفون: "ميت! هناك ميت!"، فدفعني فضولي للخروج من البيت والسير مع الحشود الهائلة، مضيت وشققت طريقي لأرى المشهد، فألفيت رجلًا وامرأةً، رأس كل منهما مائلة إلى جذع شجرةٍ كبيرةٍ، وكانا بعيون مغمضة.

دارات نقاشات طويلة، وكانت مفادها في النهاية، أن الرجل والمرأة قد انتحرا بإلقاء نفسيهما في حضن النهر. لم أستوعب وقتها لماذا يضحّي المرء بحياته من أجل الحب؟ وليلتها، جعل هذا المشهد المدينة بأسرها على صفيح ساخنٍ، لكن عندما شق النهار الدجى الداجي، راح المشهد إلى ذاكرة النسيان. وعلى الرغم من أنها كانت المرة الأولى التي أطالع بها وجه ميت، إلا أن حرارة شمس الظهيرة وصوت الضوضاء، قد خففا من وطأة الموقف، وهونا عليّ حدة قلقي. في الليل لم أستطع النوم، وشعرت بذعرٍ شديدٍ. وفي الصباح طاردني وجها الرجل والمرأة ولم أستطع الفرار منهما. كانت هذه الواقعة، هي لقائي الأول بالموت وسط الظلام الثقيل. لكن فيما يتعلق بشكل الموت، فقد عشته مرات عديدة، حتى صار المشهد أكثر تعقيدًا، على سبيل المثال الزلزال المدمر الذي ضرب ونتشو في عام 2008، وضحايا مشروعات الفول الرديئة، وانفجار المناجم، والأرواح التي راحت ضحية الدفاع عن الحرية. حتى صار الوعي بالموت جزءًا مهمًا يتبدى بوضوح في أشعاري، وأعيره بالغ الاهتمام.

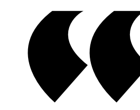
أغوار الإنسان

الجديد: من هو الشاعر المتميز في نظرك؟ وما هي مواصفات القصيدة الجيدة؟

شياو شياو: الشاعر المتميز هو الشاعر الذي يتساءل وينتقد، وينتفض ويقاوم، ويصحو من سهوته، ويستطيع بلوغ كل هذه الغايات عبر السرد الشعري. كما ينبغي أن تكون الحالة المزاجية الداخلية للشاعر متسقة تمام الاتساق، لا انفصام فيها، ولا بد أن تلمس القصائد أحلك جزء في أغوار الطبيعة البشرية، ولا بد أن تلمس أكثر المناطق رقةً وحساسيةً، وتضيء بأنوارها حروف اللغة، كما تجعل الروح الإنسانية تضيء. أما معايير القصيدة الجيدة، فيتعين في البداية، أن تضيف شيئًا من الابتكار والتجديد للغة الأم، وتُثري تلك اللغة. وعند مطالعتها، تتمكن من أن تُلهب عواطفك وتهز وجدانك، وتجعلك تتعاطف وتتأثر، وتنتفض روحك من الداخل.



عشت طفولة حساسة ومؤلمة في مجمع عسكري على ضفاف نهر مينجيانغ، ونشأت في أسرة عسكرية



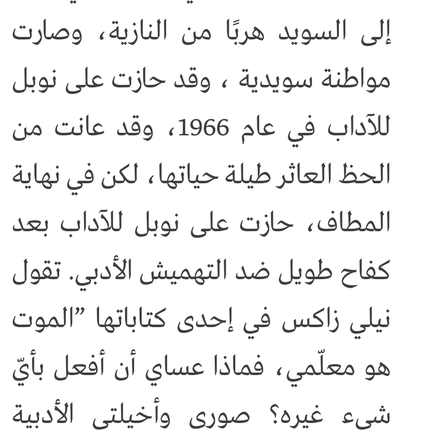
نوبل لزاكس

الجديد: ما هي أحب المجموعات الشعرية إلى قلبك؟ ولماذا هذه المجموعة على وجه التحديد؟

شياو شياو: لا يتعلق قلبي بمجموعة شعرية واحدة، بل يتبدل هذا الحب من فترة إلى أخرى. على سبيل المثال، ولعت في الثمانينات بشعر الشاعرة الأميركية رائدة شعر الاعترافات سيلفيا بلاث، فقد فتنني عالمها الشعري الخصب، وأسرار قصائدها الغامضة. وبعد عام 1989، بسبب التحولات الاجتماعية المفاجئة، تحول الاهتمام الروحي لأشعار الشعراء الروس أمثال: تسفيتايفا، وأخماتوفا، وماندلشتام، وباسترناك، وغيرهم آخرون، وبسبب التشابهات في خلفية التحولات الاجتماعية في الصين وروسيا، فقد جعلتني أشعارهم أستشعر أن ثمة علاقة دم تربط بين البلدين. لكن منذ الثمانينات وحتى الوقت الراهن، لا تزال المجموعة المفضلة لدي هي مجموعة الشاعرة الألمانية نيلي زاكس وعنوانها "الهروب".

في 14 – 3 – 1990 كتبت رسالة إلى أحد الأصدقاء في السجن وقلت:

"هذه الأيام ليلًا ونهارًا، أطالع بجنون كتابات نيلي زاكس، برودسكي، أخماتوفا، وماندلشتام، كونديرا. وغيرهم. أرغب هنا الحديث عن نيلي زاكس التي فرت إلى السويد هربًا من النازية، وصارت مواطنة سويدية ، وقد حازت على نوبل للآداب في عام 1966، وقد عانت من الحظ العاثر طيلة حياتها، لكن في نهاية المطاف، حازت على نوبل للآداب بعد كفاح طويل ضد التهميش الأدبي. تقول نيلي زاكس في إحدى كتاباتها "الموت هو معلّمي، فماذا عساي أن أفعل بأيّ شيء غيره؟ صوري وأخيلتي الأدبية هي جراحي وآلامي، ومن خلال الجراح





والآلام يتسنى للمتلقي استيعاب أعمالي تمام الاستيعاب". ويبدو أن هؤلاء أصحاب أكثر الجوانب المعتمة في أرواحهم، هم وحدهم من يمكنهم أن يتذوقوا مثل هذه التجارب عميقة الأثر حتى صارت كلمة "الموت" كلمة لا غنى عنها، تتجلّى دومًا في قصائدها، بل كان لها وقعٌ جميلٌ في النفوس، ورنين موسيقي أخاذ. ومن بين قصائدها هناك قصيدة بعنوان "أمارس اليوم موت الغد"، فلك أن تتخيل الخلفية القابعة وراء قصائدها! فلم يكن إحساسها بالموت، هو الاهتمام بمصير الفرد فحسب، بل كان الاهتمام بمصير الأمة كافة! أحببت قصائدها حبًا جمًا، كما أنني أحببت رحلة حياتها.

وحتى اللحظة الراهنة، لم يتغير إحساسي بالشاعرة نيلي زاكس، فقد ألقى الموت والهروب والاضطهاد بظلال معاناة اليهود القاتمة في أشعارها. ولا شك أن منح جائزة نوبل لنيلي زاكس، يعكس ضمير هذه الجائزة العالمية، ويبرهن على العناية الكريمة بالأدب العالمي.

الشعر عديم الجدوى

الجديد: هل تؤمنين أن الشعر في مقدوره تغيير العالم؟

شياو شياو: الشعر في مقدوره تغيير العالم، كما أنه عاجزٌ تمامًا عن تغييره. فما لا يقدر أن يغيره الشعر هو الجانب الروحي المتسامي، ولأن العالم زاخرٌ بالشاعرية، لذا يمكنه أن يولّد أخيلة بلا حدود، ويفجر قدرات إبداعية مذهلة. أما ما لا يمكن أن يغيره الشعر، فهو ذلك الجانب المادي الذي يُغلف العالم؛ لأن الشعر لا يتمتع بأي سمات مادية، ولا يمكن أن يحقق أي مصالح على أساس مادي. وانطلاقًا من هذا المنظور، يغدو الشعر عديم الجدوى.

حضور الرجل

الجديد: كيف تتبدى صورة الرجل في أشعارك؟

شياو شياو: يحضر الرجل بصورة موضوعية في أشعاري. في بعض الأحيان يتبدى كعاشق، أو كخائن، وفي بعض الأوقات، يكون الدكتاتور، أو الطاغية، وربما تتجلى صورته كعامل وأحياناً أخرى يكون القريب والصديق والأخ والأب صوره في قصائدي تتساوى، وتتعدد في أعمالي الشعرية.

شياو شياو واحدة فقط

الجديد: ما الذي يجعل شياو شياو مميزة عن بقية أقرانها من الشعراء والشاعرات؟

شياو شياو: يكمن الفرق في أنني أعلم تمام العلم أن هذا العالم به شياو شياو واحدة فقط، طولها مئة وستون سنتمترا، تجاوزت مرحلة الشباب، وبها شيْء من الحماقة، ألجأ أحيانًا إلى التسويف وتأجيل الأعمال. أنوى كتابة قصيدة تحمل عنوان "تعويذة التبت"، وفي الوقت ذاته، أنوي تصوير فيلم وثائقي شعري، كما أنني أحلم بكتابة رواية غير خيالية تحمل عنوان "إمبراطورية الجنس"، ثم أواصل نظم الأشعار ورسم اللوحات حتى آخر لحظات العمر.

الشرارة الأولى

الجديد: كيف تستعيدين الآن باكورة أعمالك الشعرية؟

شياو شياو: نظمت أولى قصائدي وأنا في المرحلة الإعدادية، بعدما طالعت الكلاسيكية الشهيرة "حلم المقصورة الحمراء"، في محاولةٍ مني لمحاكاة أشعار هؤلاء الموهوبين في نادي خايتانغ الشعري. في ذلك الوقت، كنت أقضي أيام الإجازة وقت النهار في غرفتي، أسدل الستائر وأجلس أطالع "حلم المقصورة الحمراء" على ضوء المصباح. فمنذ الصغر وأنا مفتونةٌ بحكاية الحب المأسوية لباو داي يو، ولا أعرف ما السبب وراء هذا الولع والافتنان؟! ربما لأنني شغوفة بمعاناة الحب وعذابات الهوى في سنوات الصبا الخضراء التي تشبه إدمان المخدرات. ربما! في كل مرة كنت أطالعها، كنت أذرف الدموع الحارة، وأشعر



بالأسف نحو القصائد التي أحرقتها داي يو قبيل وفاتها، وكأن دموعي استحالت إلى ذرات من الملح فوق صفحات الرواية. وبعد مطالعة هذه المأساة التي كانت أشبه بجلد الذات مرات ومرات، كتبت قصيدة أُرثي بها مصير باو داي يو، وكانت هذه هي باكورة أعمالي الشعرية، لكن لسوء حظي، باكورة أعمالي التي حظيت بإعجاب كبير، ضاعت أثناء الانتقال إلى منزل جديد. كانت رواية "حلم المقصورة الحمراء"، الشرارة الأولى لأشعاري، ووصفها كاتبها تساو شيويه تشين، بأنها تحفةٌ أدبيةٌ. كان السرد في الرواية أشبه بغمامات السماء المتناثرة، والمياه الدافقة في الأنهار، كما أن الإحساس الشعري قد تغلغل في أحداثها، واستوطن سحر الحزن البشري في كل زوايا صفحاتها، فتسربلت بدمائي هذه الأجواء المأساوية دون أن أدرك، وشكلت نمط حياتي، حتى صارت فيما بعد الركيزة الأساسية لكتاباتي.

قنديل يتدلى من السماء

الجديد: تتنوع مصادر الإلهام من شخصٍ إلى آخرٍ، ومن كاتبٍ إلى آخرٍ، فما هي مصادر إلهامك، ومعين إبداعاتك الشعرية؟

شياو شياو: شرارة إلهامي، هي بئرٌ لا قرار لها ملؤها عذابات ومعاناة، وهي معين لا ينضب أبدًا مع مضي الأيام والسنين. وثمة قنديل آخر كان يضيء الليالي المعتمة، قنديل يتدلى من السماء. كما أن المطالعة هي رافد من روافد لحظات ذهني التنويرية.. "اجمع حطام قلبك المهشم بعناية ومحبة، ثم اخلطها مع كل ما عشته في حياتك من حامض وحلو ومرّ ومالح، وقلبها معًا لتذوب وتنصهر، ثم ضعها في فرن صهر الكلمات كي تنصهر في بوتقة الشعر."

الجديد: لكل كاتب طقوس خاصة به في الكتابة تتحول إلى عادة يواظب عليها كلما أبدع وكتب؟ فما هي عاداتك في الكتابة؟

شياو شياو: اعتدت في الماضي الكتابة في جوف الليل، وأنا أستمع إلى نغمات الموسيقى، لكن الآن تحررت قليلًا من هذه العادة. فالكتابة صارت ترتبط بحالتي المزاجية، فإذا راق المزاج وصفا الذهن، أكتب سواء في ساعات النهار أو الليل. في النهار أكتب وأنا أحتسي القهوة أو شاي الزهور، أظل أنقر على لوحة المفاتيح، والشاي المعطر يملأ فمي. هذه هي متعتي!

مسمار ينخر القلب

الجديد: يعاني الكثير من الشعراء والشاعرات عند ولادة أي قصيدة، فبعض الشعراء يقولون إن خلع الضرس أهون بكثيرٍ من نظم قصيدة، فهل يمكن أن تحدثينا عن قصيدة عذّبتك قبل ولادتها؟ وهل هناك قصيدة ما زالت حبيسة الأدراج؟

شياو شياو: عذبتني قصيدة بعنوان "كورال مرثية عالم آخر" طيلة ثلاثة وثلاثين عامًا، وظلت ترافقني طوال هذه السنوات. في بعض الأوقات كنت أراها قطعة ورق صفراء ذابلة تحدق النظر بي، وفي أوقات أخرى، كانت تتوارى داخل صندوق من الورق لمضايقتي، لكن في غالب الأوقات، كانت تسكن في قلبي كمسمارٍ حادٍ يخزني وخزًا. وبسبب لونها وطعمها ورائحتها وقوامها الصلد، وروحها المحطمة المعذبة، والظلام الدامس الذي تنشره، فقد حالت هذه الأشياء بينها وبين النشر، لأنها لا توافق معايير النشر. إنّ وجود مثل هذه القصيدة التي كانت كما مسماراً ينخر القلب نخرًا، لطالما كان يمنحني القوة!

الجديد: ماذا تفضلين من القصائد؟ القصيرة أم الطويلة؟

شياو شياو: يتعذر عليّ تحديد نوعٍ بعينه. فأنا أفضل كل القصائد الجيدة، لا أبالي كثيرًا بغرضها الشعري، أو طولها أو قصرها، سواء كانت القصيدة قصيرة أو طويلة، ومنظومة نظمًا متميزًا، فأنا أحبها.

> كان أول ما طالعته من الأدب العربي التحفة الأدبية المعنونة ب"ألف ليلة وليلة"

شعر عربي

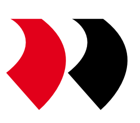
الجديد: ماذا تعرفين من الشعر العربي المترجم إلى الصينية؟ وهل أحببتِ ما طالعته منه؟

شياو شياو: الأدب العربي هو أحد أعرق الآداب في العالم، والأغزر إنتاجًا. كان أول ما طالعته من الأدب العربي التحفة الأدبية المعنونة بـ"ألف ليلة وليلة"، ثم تعرفت على مجموعة قصائد عربية معروفة باسم "المعلقات"، وهي قصائد تشبه إلى حد ما، الشعر المقفى في الفترة الأولى من عهد أسرة هان، فكلاهما يُولي عنايةً بالرنين الموسيقي والجرس الشعري. ومن الشعراء المعاصرين أعرف ثلاثة شعراء أدونيس وسيد جودة ومحمود درويش. الشاعر أدونيس زار الصين عدة مرات، وشاركنا في أمسيات شعرية عديدة. وقد شاركت في ندوة نظمتها جامعة بكين للمعلمين، وألقيت بصحبة الكاتب الكبير مويان قصيدة لأدونيس، وكان من النادر أن يتلو مويان قصيدة بلهجة شاندونغ. كما طالعت بعض القصائد المترجمة للشاعر المصري سيد جودة، وطالعت في موقع مجلة إلكترونية بعض القصائد العربية المترجمة إلى الصينية، وشرفت أن صورتي كانت غلافًا لأحد أعداد المجلة. والواقع أنني أحببت قصائد الشاعر الفلسطيني محمود درويش التي ترجمها كل من المترجم شيويه تشينغ قوه والمترجم تانغ جون، وقد تلقيت دعوة من شيويه تشينغ قوه، لإلقاء بعض قصائد درويش في أمسية شعرية بعنوان "عاشق من فلسطين.. مختارات من أشعار محمود درويش". أحببت للغاية ما طالعته من أشعارٍ عربيةٍ، مما جعلني أشعر أنني لست أعيش بمنأى عن العالم العربي.

القصيدة والترجمة

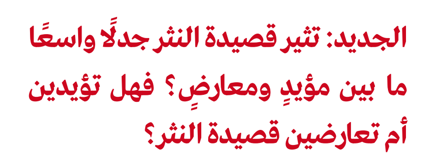
الجديد: ما هي المشكلات التي تواجه ترجمة الشعر؟ وما هي معايير الترجمة الجيدة؟

شياو شياو: تُرجمت أعمالي إلى عدة لغات أجنبية، ولطالما كنت أناقش هذه المشكلات مع المترجمين. واكتشفت أن أدق التفصيلات في الشعر، لا يمكن ترجمتها؛ لأن الشعر بعد الترجمة يفقد دلالته الأصلية في لغته الأصل، ويفلت المناخ الشعري العام، لذلك لا عجب أن يصرح البعض قائلًا "الشعر لا يترجم!". وبعض الكلمات التي لها وقع خاص، وسحر طاغ في اللغة الصينية، تفقد سحرها وتغدو رتيبة للغاية عند إحالتها إلى لغة أخرى، كما أن اللفظة في اللغة الصينية، تتمتع بأبعادٍ ومنظورات عديدة، لكن عند بلوغها عتبة لغة أجنبية أخرى مثل الإنجليزية، لا بد أن تحظى بأدق وأصوب المعاني لتفتح مغاليق اللغة الأصل، لذا دومًا أجعل اللفظة غامضة، وأراعي أن يكون المحتوى الشعري غزيرًا وخصبًا.



> أحببت للغاية ما طالعته من أشعارٍ عربيةٍ، أشعر أنني لست أعيش بمنأى عن العالم العربي





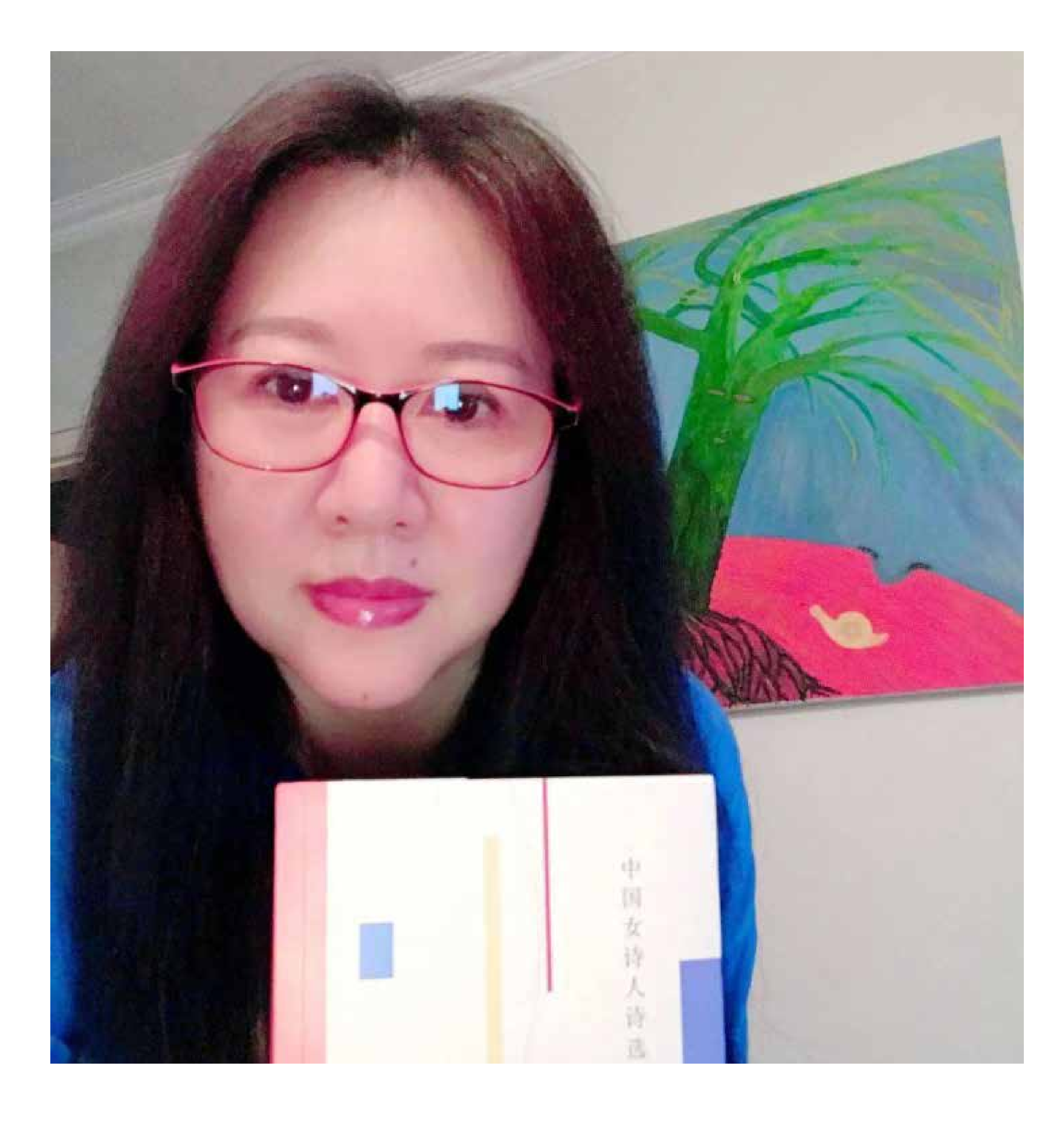
وربما تكون هذه المعضلات هي مواطن سحر ترجمة الشعر، فإن أسمى منطقة في ترجمة الشعر هو ذلك الفراغ الكائن في الترجمة. ولطالما كنت ممتنةً للغاية لهؤلاء المترجمين الذين ترجموا أعمالي بمن فيهم أنتِ لا شك؛ لأنه عمل شاق ومضن للغاية. أما معايير الترجمة الجيدة، فهي غامضة وغير واضحة، كما أنها بلا شروط وبلا قواعد، طالما أن الترجمة استطاعت أن تنقل المعنى الأصلي بدقة عالية، وعند مطالعتها، يتسنى للمتلقي تذوق نكهة اللغة الأصلية، مع الأخذ في الاعتبار، أن اللغة هي لغة شعرية، وليست لغة سردية كما في الروايات والمقالات النثرية، والقصيدة الجيدة لا بد وأن توازيها أفضل الترجمات، كما أنها في حاجةٍ إلى منحةٍ من القدر.

الجديد: يتهيب البعض من اندثار فن الشعر، وأن يحل محله فنٌ آخرٌ، أو أن يتوقف العطاء الموفور للشعراء فتنضب بحور الشعر. من وجهة نظرك كيف ترين مستقبل القصيدة الصينية في ظل العصر الرقمي للشعر؟

شياو شياو: إذا استطعنا التحرر من أصفاد الروح والجسد، فأنا على يقين تام، بأن الشعر الصيني سيغدو في المستقبل فوق قمة جبل إيفرست.

الجديد: تثير قصيدة النثر جدلًا واسعًا ما بين مؤيدٍ ومعارضٍ؟ فهل تؤيدين أم تعارضين قصيدة النثر؟

شياو شياو: لا أبالي كثيرًا بهذا الأمر، ففي ظني أن قصيدة النثر لا تختلف في جوهرها عن كونها شعرًا، المهم هو أن تكون قصيدة جيدة، دون أن تنحصر الأهمية في كونها نثرًا أم شعرًا!



الجديد: كيف ترين الغموض في قصائد بعض الشعراء؟ أو ما يعرف بالشعر الضبابي؟

شياو شياو: إن وجود شيء من الغموض والتعقيد في بعض القصائد، لا يعني بالضرورة أنها قصائد غير جيدة، أو هي تفتقر إلى الحس الشعري العال. فثمة غموض يتعمد الشاعر تضمينه في طيات القصيدة، كي تنطوي على معانٍ بعيدة المرمى. وهناك بعض الشعراء لا خيار أمامهم، فهم مجبرون على إلقاء ظلال الغموض على عالمهم الشعري، وذلك من أجل عدم انتهاك حرمة الكلمات، والخروج على المألوف منها. وفي بعض الأحيان يكون الشاعر غير ملمّ بالقضية، أو ربما لا يعي القضية تمام الوعي، لذا فهناك احتمالية تجلي بعض الغموض الذي يستعصي على المتلقي أن يكشف مغاليقه.

الجديد: من هم الشعراء الذين أثّروا على مسيرتك الإبداعية؟

شياو شياو: كان للكثير من الشعراء أثرٌ بالغٌ في مسيرتي الإبداعية، فهناك نخبة من الشعراء الأجانب مثل: سفيتيفا، أخماتوفا، نيلي زاكس، زاجافيسكي، ريلكه، وغيرهم آخرون، أما من الشعراء الصينيين، فهناك سو دونغ بوه، لي تشينغ تشاو، لي باي، لي خه، لي شانغ يين، وغيرهم آخرون. كان هؤلاء الشعراء نجومًا ساطعة في سماء حياتي.

أشعاري ولوحاتي

الجديد: الحروف والألوان أداتان لفض أسرار القلوب والتعبير عن مكنون النفوس. لكونك تمارسين الرسم التشكيلي إلى جانب نظم الشعر، فما هي طبيعة العلاقة بين فني الشعر والرسم؟

شياو شياو: عادة أدمج اللوحات مع القصائد، تحمل عنوان القصيدة ذاته. في البداية سأتحدث عن مقولة صينية شاعت في العصور الغابرة مفادها "الشعر والرسم هما رافدان متشابهان". علق الشاعر سو شيه ذات مرة على الشاعر وانغ وي قائلًا "يتجلى الرسم في ثنايا الشعر ويتجلى الشعر في زوايا الرسم"، وقد جمع كلٌّ من وانغ وي، سو شيه، تانغ يين، وغيرهم آخرين، بين موهبة الشعر والرسم.

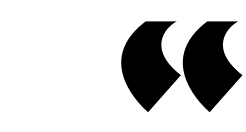
الشعر يفتقر إلى الوقت، وينتمي إلى اللامادية، ويقترن بالعالم الروحي والأحلام، ويتلازم مع التصورات والأخيلة في البعد الرابع. أما الرسم فهو إسقاط الشعر من البعد الرابع إلى حيث البعد الثالث، وهو فنٌّ يجمع بين الوجود المادي والتحليق الروحي. الشعر في مقدوره أن ينفذ من القلب ليصل إلى الروح البشرية، وأن يلمس أعمق وأدق مناطق الروح، ويستطيع أن يُلهب العواطف ويهز الوجدان.

أشعاري ولوحاتي هما توأما الروح. كل لوحة تشكيلية تحمل قصيدة بالعنوان ذاته، حتى صار الشعر الصيني أكثر الأجزاء تفردًا في لوحاتي، لذلك عندما أقيم معرضًا للوحاتي، يكون في الوقت ذاته، معرضًا لأعمالي الشعرية. ذات مرة تحدث إليّ أحد المتخصصين قائلًا "من الأفضل ألا تدمجي القصائد مع اللوحات، كي تبدو اللوحة أكثر نقاءً"، لكنني أرى أن الرسم التشكيلي جاءنا من صوب الغرب، وكم أتمنى أن أخلق نمطًا مغايرًا متميزًا من هذا الفن عبر دمج الكلمات الشعرية مع اللوحات التشكيلية. ويخال إليّ أن الرسامين الجيدين يحملون أيضًا هوية الشعراء، فالرسم هو تكوين الألوان لقصائدي، بينما الشعر هو الأخيلة والتصورات للوحاتي، أو بعبارة أخرى الشعر هو الرسم بالكلمات.

والغاية من الدمج بين لوحاتي وأشعاري هي أن اللوحات في بعض الأوقات تعجز عن تجسيد حالتي المزاجية، ويتعذر عليها الكشف عن مشاعري بطريقةٍ جليةٍ، فيأتي الشعر للقيام بهذا الدور على أكمل وجه. أحيانًا أرسم اللوحة أولًا، وأحيانا أخرى تنساب القصيدة قبل اللوحة. في حقيقة الأمر، الرسم هو حالة من التكثيف لأشعاري. على سبيل المثال في لوحة "حديث مع الروح" قد نظمت القصيدة أولًا ثم رسمت اللوحة. ولا شك أن اللوحات المرفقة مع القصائد، لم تكن منتهاي ومطلبي الشعري، بل إن قصائدي زاخرةٌ بالتناقضات والتشابكات، وعامرةٌ بالمعاناة والآلام، وتحمل تذبذبات المشاعر، وربما تكون هذه هي غايتي المرجوة من نظم الشعر، كما أنها القوة الدافعة والمحفزة لأعمالي الإبداعية.

عندما ينخر الألم روحك عميقًا، عندما يكون القلب واجفًا خافقًا كجناح يمامة، عندما يختفي الدرب من تحت قدميك، عندما تحجب الغيوم وجه السماء، وتبقى في صدرها نجمةٌ واحدةٌ فقط. عندما تقف أمام البحر المهيب ودموع العين تنسال على الخدين، حينئذ تنفتح آفاق الشعر، وتتدفق الفنون، وهذا هو الإبداع الحقيقي.

شرارة إلهامي، هي بئرٌ لا قرار لها ملؤها عذابات ومعاناة، وهي معين لا ينضب أبدًا مع مضي الأيام



أجرت الحوار وترجمته عن الصينية: ميرا أحمد

كاتبة ومترجمة عن الصينية والألمانية



اليوم أنت طليق اللسان

شياو شياو

ليلة من ليالي شباط

"أنت ألم حياتي
أنت وجع الماضي والحاضر والمستقبل
آهٍ، لو كان المرء يمتلك ثلاثة أعمار!"
روحان تعانقان شباط وتنتحبان
وكل ليالي الشتاء القارسة
ليست كما هذي الليلة من شباط!
انفتح عالمي الصغير على يديك أنت
ونجمات السماء توارت عن عيون العالم
وتلألأت وتدفقت صوب الممر السري
وراحت تركض نحوك
تلك الحروف والأرقام الكهربائية
وتلك الكلمات النارية
إذا قابلتك اليوم ستضرم فيك النيران
والآن عليك أن تخطو ثلاث خطوات إلى الوراء
لتُحصي عدد نجوم المساء
ثم قف وتطلّع إلى مشهد النيران من الجانب الآخر
أما أنا فسأتحسس سعير أنفاسك صوب اليسار
وهي تبرد رويدًا رويدًا.

***

وتلك الأشياء التي حدثت بيننا في الماضي الذي كان
ستعود مرة أخرى
وتشهد تلك الوعود الكاذبة
وتلك العهود الباطلة.

2

ارتطم الحب بالجدار الجنوبي

كم من ربيعٍ وخريفٍ مر
وكم من أمنياتٍ معلقة على أفنان الشجر
تتشابك وتتداخل تأبى أن تنفصل في كدر
أمنيات لا تزال خضراء
ومن أطيب الثمرات كانت جرداء
والحمل جاثم على صدري ثقيل
تهب الريح العاصفة فيخف الحمل الثقيل
وكان لا يشبه شيئًا في الليل وآخره
وكلما مضي الوقت بدا ثقيلًا
وبدا غريبًا
ومثل هذه الوحدة القاتلة
ومثل هذا اليأس الأسود
يدومان ولا ينتهيان.

***

يرتطم الحب بالجدار
الوقت يمضي ويشبّ حريقٌ في القلب
وينكوي الصدر بلهيب العذاب
وقد اعتدت أن أرطب كلمات شعر تختمر بدم ينسكب
واعتدت أن أطعم أشعار هذا العصر المحتالة من فتات القلب.

3

الحب في مكان آخر

في شباط من هذا العام
تدثرت بأشعار تسانجيانغ جياتسو [1]
لأعانق برد الشتاء
تحاصرنا الوحدة في آخر ساعات الليل
فنخطو بكل يسر عتبة الذكريات الأليمة
تحت أسناننا نلوك الحلو والمر والمالح والحار
وفجاءةً سقطت ندفات الثلج في شباط
سقطت برفق
ندفة تلو ندفة
ولا يزال الحب في مكان آخر.

***

خلعت قناع الوجه في جوف الليل
وتلك الكلمات والأفعال الرومانتيكية
تكفي لأكون في القصيدة
زهرة تزهر وأخرى تذوي.

***

أنت قريبٌ جدًا من نهاية العالم
بسبب عذابات شخص واحد في هذا العالم
في هذي اللحظة تحطم قلبٌ أسأت فهمه
وصار ينزف ويدمي
وبات باردًا لا يدفأ
وكم يحتاج الحب المثالي إلى حلمٍ وحلمٍ ليشد على ساعده!

***

4

أرجوك اخدعني!

لو انتزعت الشعر الأبيض من عمق الوقت
وأعدت ماء الوجه إلى الوجه
هل ستعود أنت وهم وتغرمون بي من جديد؟
ويعود شذى رياحين قصائد تلك السنين الأولى من بعيد؟
حبر رسائلك يمكن أن يدور ثلاث مرات حول الأرض
لكنه عاجزٌ عن أن يعبر سور البناء العالي
ويجوز مكتب حراسة لم يخل أبداً
تعال بقلبٍ طاهرٍ عفيفٍ وقيدني برباطٍ مقدسٍ.

***

اليوم أنت طليق اللسان
واليوم أنت فصيح الكلام
أرجوك، امسح عني أمطاري الثقيلة
وامض وازرع في أرضك أزهاراً وجناناً
انسج بإحكام خيوط الفجر الأولى
هناك شمسٌ مهيبة ومخيفة.

***

أرجوك أعد التفكير
فأنا في كل الأزمنة وفي كل العصور فريدةٌ من نوعي
فكر في مثل هذا العالم سريع النجاح
كم هو زاخرٌ بفقراء وأغنياء

آهٍ، لم يعد لدي شيئًا يمكن أن أخسره
أرجوك اخدعني!

***

5

حديث إلى الروح

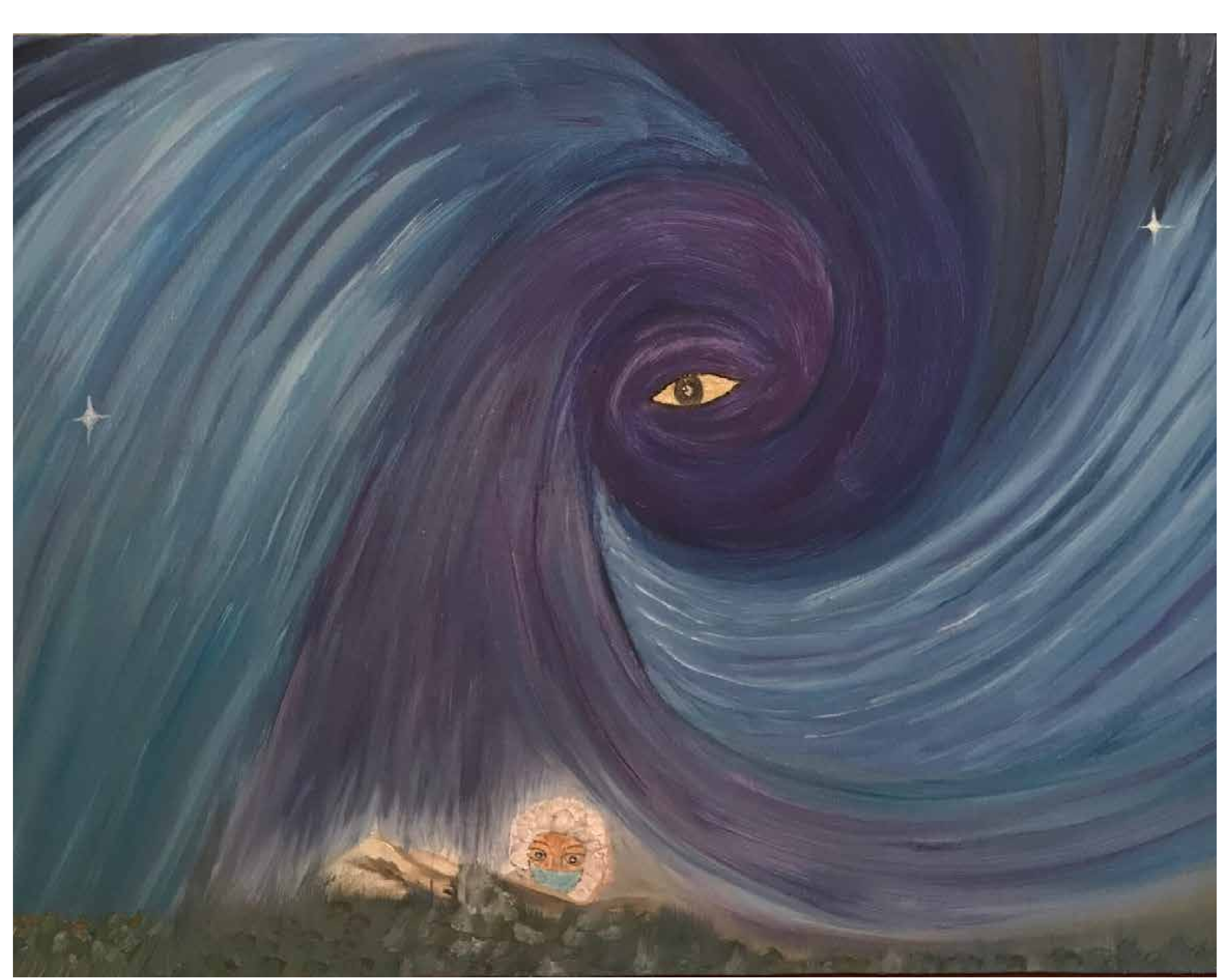
بسعادة أسرع ألف مرة عليك أن تتنعمي
انزعي أصفاد السنين الوهمية
من عنقك



وطوحي بها إلى البعيد البعيد
عندما تفتحين عينيك وتطلين من شرفة مُطَهِّر الخطايا
وتأخذين نفسًا عميقًا إلى صدرك وتتحسسين عروقك
وتلمسين أرهف وأصدق خلجات أغوار الروح
فكم من ضجيج يأتيك من أعداء وهميين

وكم من عثرات وجلطات تأتيك من أقارب حميمين
وكم من موت يأتيكِ من عتمة سكنت حناياك من سنين
لا يمكن أن تجعلي كل شيء في الإمكان
تملكين فقط جسدًا وقلبًا تعصف به الريح
وعلى غلاف الوجع الخلفي خطي كلمات من هناء وسرور

لا تجعلي هذه الأشياء تغتال حياة حياتك
عيشي لنفسك مرة واحدة
مرة واحدة فقط
أقصرها ستون ثانية
وأطولها نصف العمر الآخر.



***

6

أيها الموت تعال على مهل

في بعض الأيام لا أكون على ما يرام
خيالٌ أعرفه عز المعرفة
تسلل إلى شرفتي وغمر قلبي
وجلس في تؤدة جانبي
يطالعني وأنا أقشر ثمرة الإجاص
قبل سنين مضت وأنا صديقة الموت والحياة الحميمة
في كل مرة يتسلل اليأس إلى قلبي
تكون أنت كما العارف الأكبر
تُبطئ نبضات قلبي
فأنتظر هناك حيث الفراغ وأتوقف
انشطرت ثمرة الإجاص في يدي إلى نصفين بفعل القدر
هذا طعم البين وهذا طعم الفراق
فرأت السكين الدم الدفّاق
وتحسست جسدي وكانت القدمان واليدان باردة
استسلمت إلى عناق كالمحروم
لا يزال في الإمكان أن أسكن في أحضان الأحزان
وكم عاندت حتى تحررت من نداءات الحب في كل مكان
كما نبتة متجمدة
تحترق بين أنياب الصقيع
وتذبل رويدًا رويدًا.

[1]الدالاي لاما السادس والذي ينحدر من شعب المونبا وهي إحدى مجموعات التبت العرقية، كان تسانغيانغ جياتسو إنسانًا ماجنًا وشاعرًا كتب العديد من النصوص الرومانسية. [المترجمة]


灵魂树下
2015年·春
潇潇



النص الزائر

أوروبا المخطوفة وأوديسيوس الذي لن يعود

أدب المهاجرين عبر أشعارهم

صاموئيل ريتسولي

ترجمة وتقديم يوسف وقاص

الميثولوجيا اليونانية أرادت أن تكون القصّة سابقة لعصرها، قصّة "يوروبا" أو "عروبة، الفتاة الفينيقية، ابنة أجينور ملك صور، التي خطفها الإله زيوس متنكراً في زيّ ثور أبيض، وهو ما فتح المجال لتعدّد النظريات بقدر ما يمكن أن يجنح إليه الخيال، على حدٍّ سواء، في الأسطورة أو ما يتفتّق عنه العقل من اعتقادات وفرضيات، بيد أن الاسم ما زال يُخال لغزاً محيّراً. فهناك علماء اتّبعوا المنهج اللغوي، وانتهوا إلى القول أن اسم أوروبا هو اسم وصفي، ويرجعون إلى اللغة اليونانية القديمة لتحليل جذورها، وذلك بجمع كلمتي eurys التي تعني "واسع"، وكلمة ops بمعنى "الوجه" أو "العين"، بغية الوصول إلى معنى "النظر الواسع"، كوصف لخط الساحل العريض لأوروبا كما كان يراه البحارة اليونانيون من سفنهم أثناء رحلاتهم المتكررة من ساحل إيجه إلى أعمدة هرقل. بينما رأى علماء آخرون بأن أصل اسم أوروبا موجود في اللغة الأكادية السامية التي كانت شائعة في بلاد ما بين النهرين القديمة، ويشيرون إلى أن الكلمة الأكادية erebu تعني "غروب الشمس"، والسبب، من منظور بلاد ما بين النهرين، أن الشمس تغيب في الغرب، فوق أوروبا، ويستشهدون بالكلمة الأكادية لشروق الشمس، asu، التي يعتقدون أن اسم آسيا مشتق منها. فمن منظور شعوب بلاد ما بين النهرين، كانت الشمس تشرق من آسيا. والحال، نحن ما زلنا أمام اسم يؤجج تخيّلنا ويدفعنا لأن نبحث عن فحواه ودلالته، حتى لو كلفنا ذلك عبور البحر على متن زورق مطاطي، وليس على ظهر ثور فتيّ كما فعلت سالفتنا البعيدة. ويبدو أن الشعراء، برهافة النفس وبذلك الهوس الذي لطالما دفعهم للتعمّق في الأشياء وسبر أغوارها، هم الوحيدون الذين تمكّنوا، على مختلف مشاربهم، أن يمنحوا هذا الرواية دفقاً من الالهام تتجاوز فيه الشاعرية حدود الالتباس وتنقلنا إلى عوالم أبعد من المجاز، لتخلق منه، من بين الأشياء الأخرى، رمزاً معاصراً لمأساة باتت اليوم تشغل العالم برمّته، أي الهجرة الكثيفة من دول العالم الثالث إلى القارة العجوز. وقد كتب العديد من الشعراء قصائد حاولوا من خلالها ربط هذه الأسطورة بموضوع معاصر، مثل قصيدة "قصة أوروبية: أصل الابتسامة الساخرة" لجاي فوكس الواردة في هذا المقال المترجم، وقصيدة الشاعر السوري، المولع بالأساطير، نوري الجراح، الذي يتوجه مباشرة إلى الإغريق متسائلاً، بحيرة أو بقصد، في "أنشودة أوروبا"، كيف تخيّلوا، بل كيف تجرّؤوا على الخيال بأن زيوس، ذلك الذي ابتلع زوجته ميتي خشية أن تنجب له ابناً أعلى منزلة منه، أن يغري أميرة من صور، ويشير عليهم، حتى بعد قرون، أن يلجؤوا إلى لقيانوس السميساطي (سميساط، سورية 125 - 180 ميلادية)، ألم يكن هو القائل لو نتجاهل الأسطورة الإغريقية الدينية لما بقي للإغريق شيء واحد يفتخرون به ولماتوا جوعاً:



أنشودة أوروبا

ما الذي جعل الإغريق يتخيلون أن ثوراً أعرج يمكنه أن يغري أميرة من صور،
لأبرح برفقته مطلع الشمس إلى أرض الظلمات،
وبباب قصر أبي يركع البحر،
وتنزل السماء لتملأ الحدائق بالأنجم والكواكب.
يا للخيال الإغريقي الجامح،
حتى الحداد الذي ولد في ميلوس
ولم يسمع بجزيرة اسمها ميكونوس
لن يقبل بهذه الفكرة ..
إيسوبوس أيها البارع في تلفيق الحكايات
ارو لنا عن أميرة في الشرق حكاية أخرى!
ولو اضطررت إلى مثال،
عليك بأبوليوس وجحشه الذهبي،
ولو أردت شيئاً مجرباً حقاً، ويمكن له أن يبقى في ذاكرة الإغريق
وأسلافهم الفينيقيين
عليك بلقيانوس السميساطي فهو سيد الكلمات.

لندن 2022

ساؤلات ربما نجد بعض أجوبتها في هذا المقال للكاتب الإيطالي صامويل ريتسولي، المختص في الأدب المتعلق برحلات الأمل المعاصرة والقديمة في البحر الأبيض المتوسط، والتي غالباً ما انتهت، وما زالت، بكوارث مأساوية.

أدب الهجرات من خلال النصوص الشعرية إذا ما أردنا تحليل الشعر المهاجر حول رحلات الأمل، في النصوص الواردة هنا، يمكننا تحديد ظاهرة أدبية تستجيب مباشرة للوقائع في البحر الأبيض المتوسط. فنرى أن هذه الوقائع أصبحت الموضوعات الرئيسية التي يُبنى عليها الخطاب الشعري من خلال كتابة قصيدة حضرية تهدف إلى إعطاء مغزى للواقع الراهن.

وبالفعل، تمكنت محتويات هذه القصائد من تحديد الخطوط العريضة لسرد الهجرات في البحر الأبيض المتوسط، التي تركّز وتتوقّف عند المراحل الفردية والجوانب واللحظات التي تكوّن الرحلة، مما يجعل الموضوعات الشعرية متكرّرة. بهذا المعنى، يبدو أن هناك، من قبل المؤلفين، العزم على جعل القصائد الشعرية يوميات سفر، التي تلخّص المراحل الرئيسية، سواء المادية أو تلك الكامنة في دواخلهم، للمسار المأساوي لرحلات الأمل. وكما يقول دوناتو دي بوتشه، فإن البحر المثار هنا يصبح أيضًا "روح الشعراء"، وقصائدهم "أطواف من الحبر".

من وجهات نظر مختلفة وأشكال لغوية متعدّدة، تم تحديد حقول الموضوعات التي تتوافق مع تلك اللحظات البارزة والأكثر رمزية في تجربة الهجرة، بما في ذلك اليأس كسبب للهروب، والمُهَرِّب كرمز لجريمة الاتجار البشري. بينما جزيرة لامبيدوزا كمكان فاصل بين عالمين، ومركز استقبال، أو بالأحرى "معسكر اعتقال

حديث"، عدا عن كونه رمز الرفض، وغرق المراكب، وفقدان الحياة في البحر، إلى جانب وطأة الألم والمعاناة التي تميّزهم. من خلال استعادة الموضوعات الموجودة في المادة الشعرية، من الممكن تتبّع القيمة السردية والاجتماعية للأحداث التي يذكرها المؤلفون، وبالتالي استكشاف رحلات الأمل من منظور، بالتوازي مع التحليل النقدي لمراحل الهجرة، يصف جوانبها بشكل أعمق وأكثر إنسانية. مقارنة بسرد الوقائع المأساوية، ينجح الشعر في تقديم تفسير قادر على تمثيل الإنسانية في حالة الهجرة التي لا مفر منها، مما يوحي إلى إدراك متواصل للهجرات المعاصرة من خلال نظرة إلى الماضي.

• النموذج الأسطوري للمهاجر

تميل القصيدة الشعرية إلى إفادة وجود مهاجرين يتجاوزون السياق التاريخي والجغرافي، وينفتحون على تأمل وجودي يوسّع النظرة إلى الإنسانية التي هي بطبيعتها مهاجرة. في هذا الصدد، نلاحظ كيف أن العديد من القصائد التي تم اختبارها تستحضر قصصًا وشخصيات من الأساطير، مما يؤكد كيف أن حركة الهجرة كانت دائمًا بُعدًا وجوديًا للإنسان نفسه. "هيكوبا توقف عن البكاء" لسيباستيان أ. باتانِهْ فيرّو، "أنتيغون في أبوليا" لبريندا بورستر، المُهَرِّب الذي يُقارَنُ بـ "كارون" [1]، وكذلك شخصية ثيتيس، الحوريات السماوية، لإينيس، لطالوس، ولاوكون، جميعها تكرّر وتمثّل هذا الاتجاه.

رمزية قصيدة "قصة أوروبية: أصل الابتسامة الساخرة" لجاي فوكس، حيث يعود نفس تاريخ أوروبا وأساطيرها، فيما يتعلق بالهجرات المعاصرة، لخلق تجانس بين العصور القديمة الأسطورية والحاضر. تذكر الأسطورة اليونانية عن اختطاف الفتاة أوروبا على يد زيوس، "الثور الجاث"، برؤية القارة التي تعود أصولها إلى أفريقيا وهي "فرع من آسيا" و"حفيدة ليبيا". إعادة إصدار الأسطورة التي تصف التاريخ الحالي لمنطقة البحر الأبيض المتوسط بأنه تدفق للشعوب نحو أوروبا "المغلقة" الآن أكثر من أي وقت مضى، "مذعورة من وصول الآخر"، "حارسة الضفاف". وهكذا تستمر تحركات الناس "بعد آلاف السنين" في إثارة الصراعات والمخاوف، ويعود المهاجر إلى كونه "الآخر"، و"المهاجر غير الشرعي القديم"، ووصوله هو "الاختراق المخيف":

لقد اختطفها الثور الأبيض الفتيّ الجاث،
الفتاة اللطيفة
التي انحنت لتداعب خطم
الحيوان الوديع
ابنة ثيتيس [2] وأوقيانوس [3]
شقيقة آسيا، حفيدة ليبيا.
بلا جدوى كانت الصرخات الملتاعة
ولا الإيماءات
المحمومة طلباً للعون
بسرعة البرق
انساب على الأمواج
من وسط البحر.
جرّها الثور العظيم
إلى جزيرة كريت
وهناك
على هيئة نسر
نال من عفّتها
شقيقة آسيا، الحورية اللطيفة
يا له من فراق لا يطاق
كان هناك (لاحقا) من
زعم نسبها
للغرب القصيّ.
يوروبا حبيسة في جزيرتها
أنثى بالغة
والدة ملوك المستقبل وقضاة العالم
ا لسفلي
مذعورة من وصول
"الآخر"، ربما أناس من سردينيا
من الغزوات المخيفة
توسلت إلى هيفايستوس [4] ليصوغ لها
عبداً أميناً من البرونز
لحراسة الضفاف
ومن المعدن وُلِدَ طالوس [5]
السلف من سلالة الآلات
الجدّ الأكبر للمتمرد غولم [6]
عملاق من الصلصال.
طالوس، المتوهّج
كان يهاجم من تُسوّله نفسه
الدنوّ من الشاطئ
يمدّ ذراعه
ولماّ يشدّهم إلى صدره يحرقهم
ويلوي فمه من الألم.
هؤلاء المهاجرون غير الشرعيين القدامى
ترتسم على الشفاه ضحكة ساخرة
مرّت آلاف السنين
أعيد تكوينهم مرات لا تحصى
أراضي آسيا وأوروبا وليبيا
الآن الرادار [7]Elm-2226
هو طالوس المستجدّ
[...]
بوفرة يُطرَدون
أبناء آسيا وليبيا
ودون أثر لابتسامة
يُودِعونهم السجون.
[...]
يتمرّدون معاً نسل أوروبا اليوم
ومن آسيا وليبيا
على درب الأشْتِيَة



التي تفوح بالكاليكانثوس [8]
وبالرِبَاع [9] المُحتملة
وبالعوالم الجديدة والقديمة
متخطّياً بجرأة وفخر
أعمدة هرقل للبحث
عن قصّة ليست من تلك القصص
النتنة المعتادة المتوارثة عبر آلاف السنين.

بين الأساطير والحاضر، أصبحت الهجرات رحلات رجال شجعان ويائسين، في إشارة إلى النموذج الأصلي التأسيسي للثقافة الغربية الكلاسيكية، والتي، بالنسبة إليها، تمثل الرحلة التجربة التعليمية بامتياز. رمزية هي شخصية أوليسيس، الشخصية الأسطورية للمسافر والأجنبي، التي تذكرها تشامبرز كمرجع مؤسس للثقافة الغربية وبالتالي كنموذج للتاريخ القادم: إذا كان أوليسيس هو الشخصية الأسطورية للمسافر والأجنبي الذي تبدأ معه تلك القصة (الأوروبية)، فلا تزال هذه القصة مستمرة مع شخصية المسافر والأجنبي.

من خلال التناقض الخطابي بين المهاجر المعاصر، الفقير والمُحتقر، والطابع الأسطوري لأوليسيس، البطل الكوني، ينتج الشعر تغييراً في المنظور في تصوّر الهجرة. إن المهاجر غير الشرعي، وهو استعارة للبطل المعاصر، ينطلق ويجسّد رحلة الذاكرة والرغبة نحو وطن بلا اسم وعالم بلا حدود.

تم التعبير عن هذا المفهوم بشكل جيد في قصيدة "مخيم اللاجئين" التي كتبها ف. فيرّاريسّو والتي يتم فيها تمثيل المهاجر غير الشرعي على أنه أوليسيس المعاصر:

[...]
أوليسيس مجهول الاسم الذي ليس لديه
إيثاكا أو زوجة
يطلب حق اللجوء
ويريد أن يذهب إلى البحر، وإذا نظرت إليه
ستجده
مضاعفا في كل الوجوه

مليونان أو ستة ملايين مهاجر غير شرعي.

كما يستخدم الشعراء شخصية أوليسيس لتذكّر حالة عالمية لا تتعلق فقط بالمهاجرين، بل ينظر إليها الشاعر نفسه على أنها حالة وجودية من الغرابة، كلجوء من قبح العالم المحيط ووحشيته.

كما يتذكّر دوناتو دي بوتشِهْ، في مقدمة أنطولوجيا "مهاجرون غير شرعيون"، فإن المهاجر غير الشرعي هو أيضًا الشاعر "الذي يكافح ضد تناقضاته واختلافاته، ومصيره وشبكة علاقاته الخاصة مع الآخرين ومع العالم"، العالم الذي يشعر منه بأنه مُجبر على النأي بنفسه، ولذا فهو يعتبر نفسه منفياً منه.

• رحلات الأمل بين الماضي والحاضر، النزوح والهجرة

يتطابق استحضار الشعر الغنائي للماضي التاريخي القريب بالتوازي مع الماضي الملحمي البعيد. تُروى قصص الرحلات البحرية، والتي تُظهر كيف كانت الهجرات دائمًا، عبر التاريخ، تتسم بالمعاناة والظلم. في هذا الصدد، تُذكّر كلمات تشامبرز كيف يظهر ذلك التأمل في تاريخ الهجرة.

إن مهاجري اليوم، رغم أنهم غالبًا ما يبعثون على الخشية، ومُحتقرون، وعرضة للعنصرية، هم تذكير تاريخي بحقيقة أن البحر الأبيض المتوسط ، الذي يعتبر أصل أوروبا والغرب، هو دائمًا



جزء من مكان آخر؛ تمامًا مثل قصصها وثقافاتها وشعوبها (بما في ذلك 27 مليون إيطالي) الذين هجروا باستمرار شواطئهم إلى أماكن أخرى.

هنا مرة أخرى، يظهر اهتمام خاص لمنطقة البحر الأبيض المتوسط كمساحة تمثيلية، تتجاوز إحداثيات الزمان والمكان المعاصرَيْن. باختصار، "النزوح، الهجرة، التواجد في المنفى والتشتت، ليست قضية حديثة، لأنها تؤثر على كامل النطاق الزمني للحداثة، من لحظة اكتشاف العالم الجديد إلى وصول المراكب على السواحل الشمالية للبحر المتوسط في أيامنا هذه". يتجسّد الفكر الشعري في تذكّر الهجرة الإيطالية، على وجه الخصوص، باعتبارها لحظة مقارنة أساسية لفهم نقدي لرحلات الأمل. تهدف الإشارة المستمرة إلى الهجرة الإيطالية إلى التأكيد على فقدان الذاكرة التاريخية للشعب الإيطالي، الذي ترك أرضه لقرن كامل بحثًا عن آفاق أفضل للحياة.

قبل أن تصبح إيطاليا بوابة لأوروبا، كان "المهاجرون غير الشرعيين" الذين هربوا هم بالضبط الإيطاليون، الذين كانت رحلاتهم أيضًا رحلات أمل، والتي، كما يتذكّر جان أنطونيو ستيلا، كانوا "يُخَزَّنون في الدرجة الثالثة"، في ظروف مروّعة من "البؤس والتدهور الصحي والصحي والمعنوي". [15] "هجرة جماعية" حقيقية شهدت من عام 1876 إلى عام 1915 خروج مهاجرين إيطاليين إلى البحر على متن قوارب عُرفت آنذاك بأنها سفن الموت، والتي على الرغم من أنها تتسع لـ700 شخص، كانت تبحر وعلى متنها أكثر من 1000 شخص.

كانت حالة سفينة ماتيو بُووتسو رمزية، في عام 1884، "تم رفضها من قبل سلطات ميناء أوروغواي حيث تفشى وباء أثناء الرحلة الذي أدى إلى موت وإصابة 1333 شخصًا يائسًا بالعدوى". كان هذا النزوح، الذي يشبه الهجرة الحالية، قد ترافق مع قصائد شعرية، مثل قصيدة: "المهاجرون" التي كتبها إدموندو دي أميتشيس في عام 1882، حيث يبدو وصف ظروف الرحلة آنياً بشكل هائل:

[...] مُكدّسون هناك مثل الخيول
في جليد مقدمة السفينة الواجفة من الرياح
يهاجرون إلى أراضٍ مجهولة وبعيدة
رثّون وسُقَماء
يعبرون البحار للبحث عن لقمة العيش.
مخدوعون من مُتاجِرٍ أفّاك
يمضون، محطّ هزء للأجنبي،
دواب للحمل، أقنان مُحتقرون،
لحم للمقبرة،
يروحون ليرتزقوا الكربة في ضفاف مجهولة [...]

رحلات الأمل، تلك التي قام بها المهاجرون الإيطاليون بأعداد كبيرة دون أن يملكوا أدنى يقين من وصولهم إلى وجهتهم، وتعرضوا هناك لحالات عديدة لغرق السفن، مثل حادثة يوتوبيا في عام 1891 بالقرب من ميناء جبل طارق حيث مات 576 مهاجرًا إيطاليًا، وكذلك في حادثة غرق سفينة بورغونيي في عام 1898 بالقرب من مقاطعة نيو سكوتلاند الكندية، و550 قضوا حتفهم في غرق سفينة سيريوس في عام 1906 على صخور قرطاجنة في جنوب شرق إسبانيا، وأيضاً الأميرة مافالدا، السفينة الرائدة في الأسطول التجاري الإيطالي التي غرقت في 26 أكتوبر 1927، "غرقت بحمولتها من الفقراء على بعد 90 ميلاً من ريو دي جانيرو، مما تسبب في مقتل 657 شخصًا".

وهكذا تعبّر القصيدة عن الوعي بأن "مهاجر الأمس، الذي غادر جنوة ليهبط في بوينس آيرس، ومهاجر اليوم، الذي يغادر دكّا (عاصمة بنغلاديش) ليجد نفسه متروكاً لمصيره على أحد شواطئ مقاطعة بوليا في جنوب إيطاليا، منفصلان في الزمن لكنهما متّحِدَانِ في التاريخ نفسه". كما تأكد ذلك في قصيدة "سقط التاريخ" حيث يعبّر فيها ف. فيراريسو عن نفسه بالكلمات التالية: "الحرب هي اليوم"، على الرغم من أن "كل شيء كان بالأمس"، للتأكيد على كيف أن التاريخ الذي انعقدت أواصره في البحر الأبيض المتوسط ، مآله الضياع. المنسي هو هيكلها ونتائج تلك الرحلات والهجرات العديدة التي حدثت على مرّ الزمن بحيث أن ما يحدث اليوم قد حدث بالفعل، وعلى عكس ضمير البشر، سجّله التاريخ.

[...] التاريخ يحكي بوضوح متى وماذا حدث ويحدث.
يحدث التاريخ في جميع الأوقات.

من هذا المنظور، يصبح المهاجرون أبطال جميع العصور، "إخواننا المهاجرون" كما هو الحال في قصيدة لوتشيا غويدوريتسي حيث نقرأ "نحن الذين كنّا أنتم/أنتم من كنّا نحن"، وهي صيغة موالفة لظروف جماعية. تصبح المجموعات السكانية مُختلِفة اللغة الجغرافية الأصلية للتاريخ البيولوجي المشترك، وهي رواسب كل مجموعة عرقية مرّت وهي موجودة الآن في دمائنا.

وللمفارقة، الحالة الجماعية التي تكشف عن ظلم الهجرة، بقيت على حالها بمرور الوقت أيضًا، كما في الحالة الإيطالية، بسبب قصر النظر، القائم على إنكار ذاكرة ماضي الهجرة. في هذا الصدد، تعتبر كلمات آنا أنتوليزِيْ في خاتمة مختارات "المهاجرون السرّيّون" مهمة، التي تؤكد الرغبة الشعرية لضمان أن تستعيد إيطاليا هذا الوعي، والعودة لكي تلتحم بالتقاليد المؤلة للأجداد المهاجرين، واستئناف وإعادة تقييم ذاكرتهم الباهتة، وبالتالي تعديل، إن أمكن، غطرسة أولئك الذين، من بين الآباء المنسيين، الذين ينكرون للمهاجر غير الشرعي - الآن وهنا - ما تم إنكاره لهم، في مكان آخر، ضمن إطار دراماتيكي واستئلاف مُختطف.

حاشية على الترجمة

بعد أن فرغت من ترجمة مقالة صاموئيل ريتسولي، وجدتني أعود إلى شاعر قصيدة "أنشودة أوروبا"، لأستعيد معه واحدة من أكثر قصائده شيوعا وترجمة إلى لغات المتوسط، وأعني بها قصيدته "رسائل أوديسيوس" المكتوبة سنة 1992، والمنشورة في مختارات أعدها الناقد خلدون الشمعة وصدرت في القاهرة سنة 2009، فهي في نظري التمثيل الأنضج لصوت الشاعر في المنفى، والتعبير الشعري عن المصير التراجيدي للمنفي، فهو أوديسيوس الذي لن يعود أبداً.

رسائل أوديسيوس

مَنْ جاء بيتي ساعَةَ لمْ أكنْ ورأى الدمَ في السَّتائر
مَنْ لمَسَ الباب، مَنْ طافَ في الغُرَفِ
من نَظَرَ سريري؟
أنا لستُ أوديسيوس حتى يكون لي معجبون
قرؤوا قصتي، وجاؤوا يعزّونني
لا
ولستُ أوديسيوس
لتكون لي أختٌ
تُطرِّزُ
على الماكِنة
شالاً، أو قميصاً
لشقيقها الغائب.
لستُ أوديسيوس
لامرأة ماتت ودُفِنَتْ تحت السلَّم
لستُ أوديسيوس
لأمٍّ.
لستُ أوديسيوس
لابنٍ.
لستُ أوديسيوس
لأختٍ.
أنا لستُ أوديسيوس
وهؤلاء الذين صُرِعوا وتَخَبَّطوا في فِناء منزلي
صَرَعَهُمُ القَدَرُ.
مَنْ جاءَ بيتي في عَرَبَةٍ
مَنْ جاءَ خفيةً
وعندما لمْ أكُنْ
مَنْ فَتَحَ الخزائنَ وقَرأَ رسائلي التي أرسلتُها إلى نفسي
أنا
أوديسيوس
الميِّتُ في باخرة.

لندن 1990

كاتب من إيطاليا

والمترجم روائي سوري يكتب بالإيطالية

[1] وفقاً للمعتقدات اليونانية، والإتروسكية والرومانية، كان كارون يحمل أرواح الموتى من أحد ضفتي نهر أكيرون إلى الضفة الأخرى (كما في الكوميديا الإلهية) أو إلى نهر ستيكس (حسب أساطير اليونانيين والإتروسكيين والرومان)، ولكن فقط إذا كانت جثثهم قد تلقت التكريم الجنائزي الطقسي، أو بمعنى آخر، إذا كانت لديهم قطعة نقدية صغيرة لدفع ثمن الرحلة؛ أولئك الذين لم يحوزوا عليها، يُجبرون على البقاء إلى الأبد دون سلام في ضباب النهر (أو، وفقًا لبعض المصادر الأخرى، لمدة مئة عام).

[2] thetis هي شخصية من الأساطير اليونانية، كانت لها أسطورة مختلفة، وتظهر بشكل رئيسي على أنها حورية البحر، إلهة الماء، أو واحدة من حوريات نيريد الخمسين، بنات إله البحر القديم نيريوس.

[3] في الأساطير اليونانية، يعتبر أوقيانوس عملاقًا، ابن أورانوس (السماء) وغايا (الأرض)، وزوج ثيتيس، التي أنجب منها ثلاثة آلاف من الأوقيانوسيين الصغار وثلاثة آلاف من البوتاميين (من Potamòi، نهر باليونانية) وبالتالي كانوا يجسّدون إحدى قوى أسلاف الطبيعة.

[4] هيفايستوس في الأساطير اليونانية، هو إله النار والصياغة، والهندسة، والنحت، والتعدين.

[5] طالوس، في الأساطير الإغريقية، هو رجل من النحاس صنعه هيفايستوس لمينوس ليحرس يوروبا في كريت، وكان يتجول على طول شواطئ كريت ثلاث مرات يومياً.

[6] في الأساطير اليهودية لأوروبا الوسطى والشرقية، إنسان بهيئة بشرية شنيعة، والذي يمكنه أن يستمد الحياة.

[7] EL/M-2226 هو نظام رادار ما بعد الأفق، طورته شركة صناعات الفضاء الإسرائيلية ويستخدم للمراقبة الساحلية، لكلا الأغراض المدنية والعسكرية.

[8] تعيش هذه النبتة في أميركا الشمالية، أزهارها كبيرة ذات لون أحمر داكن معطرة بقوة بالخلِّ العطري، تتفتح في الصيف؛ وهناك أيضاً نوع ثان من الفصيلة نفسها ينبت في اليابان والصين، ذات أزهار صغيرة، ولكنها عطرة للغاية، تتفتح في الشتاء.

[9] جمع ربيع.





الفقهاء والميكانيكا

العربي إدناصر

نشطت همة العلماء المسلمين في مجال البحث العلمي فأبدعوا في شتى ميادين المعرفة، وقد سجل التاريخ السبق لهؤلاء في الكثير من الاختراعات في مجال الطب والصيدلة والكيمياء والفيزياء والرياضيات والفلسفة والتاريخ والفلك والعمارة وغيرها، وهم في ذلك يفتقون عن عبقرية فذة واقتدار بالغ جاء في وقته ليرفع ضيق العيش ويفسح في أمله، وقد كان العصر الوسيط من أوج ما وصلت إليه الحضارة الإسلامية، وفيه انتقلت العديد من المعارف إلى الأوساط الغربية واستدمجتها في بحوثها وابتكاراتها، وبفضلها أحدثت صحوة علمية مهدت لنهضتها في العلوم والفنون والآداب.

لكن ما إسهام الفقهاء في هذه اليقظة الفكرية والعلمية، وهل كان لهم اهتمام بعلوم الصناعات الأخرى غير الفقهية؟

الفتق في الأفكار بين الإبداع والابتداع

في مجال الممارسة الدينية هناك دوما التباس في العلاقة بين العادة والعبادة، بين ما يحتكم فيه إلى النص بعينه أو يكتفى فيه بإعمال المصلحة، وهذا ناشئ عن تناهي النصوص وتوالد الواقعات، وهنا يثور نقاش في تكييف المسائل المستحدثة وفي تنزيلها ضمن فقه النص وفقه الواقع معا.

داخل هذا النقاش ينبثق موضوع البدعة ومدى حرية المكلفين في استحداث أشياء لم يكن لها مثيل في عهد الوحي، وتتنازع المواقف بشأن الصورة الذهنية للمسألة محل الدرس، هل تقع في مجال الحظر والمنع أم هي خارجة عنه؟

ولنا في المدونات الفقهية وكتب النوازل الكثير من الأمثلة التي اختلفت فيها أنظار الفقهاء، بسبب اختلافهم أولا في تأويل النص، ثم ثانيا لاختلافهم في تشخيص الواقعة الماثلة أمامهم، حدث هذا في مجال العبادات والشعائر الدينية كما في ميدان المعاملات والسلوك.

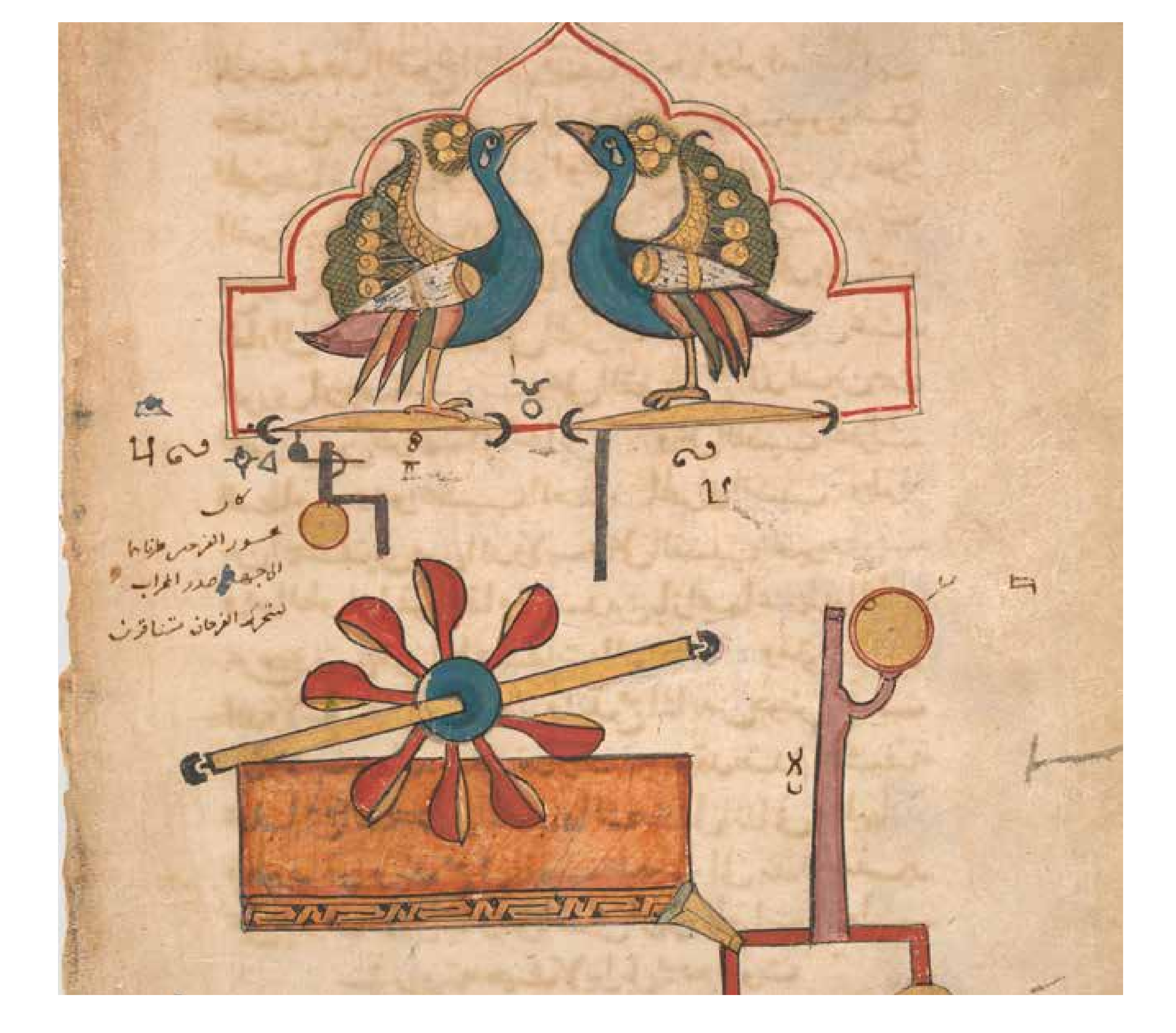
وبالعودة إلى تاريخ الأفكار في باب الفقه والاجتهاد، نجد نماذج كثيرة من كبار الصحابة أمعنوا في استحداث أشياء يشيب لها الناظر فيها لجللها وتعقد أمرها، بينما اقتحمتها أنظار الصحابة وفتقت فيها موارد جديدة تبدو وكأنها مخالفات لنصوص واضحة، ولكنها مدارك اتسعت ولمحت وجوها أخرى للمصلحة هي أجدر بالعناية، ومعهود الشرع أن يلتفت إلى الراجح من المصالح ويبتعد عن الراجح من المفاسد.

وهكذا كان ديدن الفاروق في اجتهاداته أثناء حكمه، ولم يُتّهم بأنه ابتدع في الدين ما لم يكن منه، أو أنه اخترع شيئا أراد أن يضاهي به ما قدّره الشرع وحكم به، بل ونقل عنه قوله: "نعم البدعة هذه".

من هذه الصورة وغيرها انتبه بعض الفقهاء إلى ضرورة إعادة التفكير في صياغة تكييف جديد لمفهوم البدعة يراعي ما يناسب تصرفات الشرع وما لا يناسبها، ولهذا انبرى الفقيه العز بن عبدالسلام إلى تقسيم البدعة إلى خمسة أنواع، حتى لا تنصرف الأذهان إلى صورة واحدة فقط مع وجود صور أخرى، ولكل صورة ما يناسبها من الوقائع والحوادث بحسب ما يتحقق منها من المصالح ويستدفع منها من المفاسد.

ففي كتابه النفيس "قواعد الأحكام في مصالح الأنام" قسم البدعة إلى بدعة واجبة، وبدعة محرمة، وبدعة مندوبة، وبدعة مكروهة، وبدعة مباحة، والطريق في معرفة ذلك أن تعرض البدعة على قواعد الشريعة، وهو ما أيده فيه الإمام النووي ونقله عنه، وهو مسلك وسّع من مفهوم البدعة في الشرع كما في اللغة، ولم يحصرها بين نوعين فقط أو جعلها نوعا واحدا حصرا.

وقد انتقد الإمام الشاطبي هذا المسلك في كتابه "الاعتصام" وفند أدلته، كما هاجم بعض الاجتهادات في مسائل السياسة الشرعية التي زعم أصحابها أنها توافق الشريعة والمصلحة، وهي أجدر أن توصف بالبدعة والمروق في الدين وينهى عن اقترافها، لأنها تستحل ما نهى عنه الشارع وحذر منه.



وليس هذا موضوعنا إنما نبتغي أن نمهد به لبعض الاختراعات التي أنجزها بعض الفقهاء ولم يلتبس بأفهامهم تداخلها مع البدعة، ونركز في ذلك على الفقيه المالكي شهاب الدين القرافي سليل مدرسة العز بن عبدالسلام، ووريث علمه في المقاصد والمصالح والمنهج، ومنه نمرّ إلى موضوعنا الرئيس عن علاقة الفقهاء بالميكانيكا.

الإمام القرافي، الفقيه الأصولي والمخترع البحاثة

يلقب القرافي بأنه أبوالعباس أحمد بن إدريس شهاب الدين الصنهاجي القرافي، ولد بمصر سنة 626 هجرية وتوفي سنة 684 هجرية، وخلال هذه المدة ألف الكثير من الكتب في مجال الفقه والأصول، وكان على مذهب مالك في ترجيحاته وتخريجاته ومع ذلك كان مجتهدا في المذهب، وبالمقابل نشطت همته في علوم أخرى بعيدة عن العلوم الشرعية، لأنه كان تواقا للبحث والمعرفة والاجتهاد الذي طبع شخصيته.

وقد ورد في ترجمة القرافي عدة امتيازات، ذكر الزركلي جانبا منها في كتابه "الأعلام،" فقال عن الشهاب ما نصه: "وكان مع تبحره في عدة فنون، من البارعين في عمل التماثيل المتحركة في الآلات الفلكية وغيرها" (الأعلام: 95/1).

وقصد الزركلي من هذا الكلام أن الإمام شهاب الدين كما برع في تخصصه الفقهي والأصولي، امتدت براعته لتلامس علوما أخرى رغم بعد الشقة بينهما، وما يشير

إليه المترجم بالخصوص هو ما كان يعرف قديما بعلم الحيل أو ما يعرف حاليا بالميكانيكا، وقد ذكر القرافي بنفسه هذا الأمر في قصة أوردها في مؤلفه "نفائس الأصول" الذي شرح فيه كتاب المحصول للرازي، وجمع فيه بين طريقتي الشافعية والمالكية في الكتابة الأصولية.

وملخص القصة أن القاضي الفاضل وزير الملك الناصر صلاح الدين جاءه رجل مدعيا امتلاك صنم يتكلم، فلما اطلع عليه وجده مصنوعا من رخام ومغطى برمل إلا رأسه، فطلب منه أن يستنطقه فجعل الرجل أصبعه على فتحة في رأسه وحبس خروج الريح منه حتى يغمره، فلما فتحه خرج منه ذلك الريح المنحبس مرددا عبارة تقول: "هاتان المدينتان كانتا لشداد وشديد ابني عاد، ماتا وصارا إلى التراب، من ذا الذي يبقى على الحدثان؟"، وكلما أعاد تلك الحيلة عاد الصنم إلى ترداد جملته تلك (نفائس الأصول: 1/440).

والعبرة التي يريد القرافي أن يستنتجها من هذه القصة التدليل على أن الكلام أصله الريح الذي هو النفس، فعند ضغطه يحدث صوتا من غير حرف، وكلما قطع ذلك الصوت في مكان مخصوص أحدث حرفا مّا يناسبه، فيصير الصوت عارضا للنفس، والحرف عارضا للصوت، وكل هذا يحتاج إلى صقل واجتهاد وإلا صار باطلا كما يقع عند مرض الأحبال الصوتية أو عند إجهادها.

ولذلك فكما ينتظم الكلام والصوت في الإنسان بإتقان الضغط والإخراج، فإن الأمر يجري على الجماد والصنم إذا تأتّى ضبط مخارجه الصوتية والهوائية، فيحدث صوت منه بفعل هذه الحيلة، وربما الأمر نفسه يقع في الآلات الموسيقية مثل الناي ووسائل النفخ التي تصدر أصوتا وألحانا مخصوصة ومتنوعة بتنوع مكان الضغط.

وهناك قصة أخرى حكاها القرافي تشبه الأولى وهي أكثر تطورا، ومفادها أن الملك الكامل "وضع له شمعدان كلما مضى من الليل ساعة انفتح بابان منه، وخرج منه شخص يقف في خدمة السلطان، فإذا انقضت عشر ساعات طلع شخص على أعلى الشمعدان وقال: صبح الله السلطان بالسعادة، فيعلم أن الفجر قد طلع" (نفائس الأصول: 1/441).

فالاختلاف بين الصورة الأولى والثانية كامن في أن التأثير في الصنم الأول آت مباشرة من يد الصانع أو المالك كل مرة، بينما في الحالة الثانية فقد رتب فيه تلقائيا مرة واحدة، فقط ينضبط بتحديد الساعات، فعند كل قدر منها يتأتّى منه أمر أو فعل مخصوص ركّب فيه، وهو تطوير جديد في الصناعة اليدوية الميكانيكية، بحيث تتطور الآلة بشكل تستغني فيه إلى حد ما عن الإنسان في تشغيلها، بل إن خدماتها تتطور أيضا وتتعدد كلما أدخلت فيها تقنية جديدة.

وهو المغزى الذي استشفه القرافي وأراد أن يقف عليه بنفسه، وأن يقدم فيه إضافته النوعية بخبرته وحذقه وفضوله أيضا، ولنترك صاحبنا يتكلم بنفسه عن هذه التجربة حيث يقول: "وعملت أنا هذا الشمعدان وزدت فيه أن الشمعة يتغير لونها في كل ساعة، وفيه أسد تتغير عيناه من السواد الشديد إلى البياض الشديد، ثم إلى الحمرة الشديدة، في كل ساعة لهما لون، فيعرف التنبيه في كل ساعة، وتسقط حصاتان من طائرين، ويدخل شخص، ويخرج شخص غيره، ويغلق باب ويفتح باب، وإذا طلع الفجر طلع شخص على أعلى الشمعدان وإصبعه في أذنه يشير إلى الأذان، غير أني عجزت عن صنع الكلام" (نفائس الأصول: 1/441 - 442).

ففي هذا النص يسرد القرافي مجمل الإضافات التقنية التي أدخلها على آلته، التي أرادها أن تضاهي تلك التي سمع بها في خبر الملك الكامل، بحيث جعل في كل ساعة حركة وإضافة مّا تدل على دخول وقتها وتبدل الزمان حينها، فأضاف الشمعة والأسد اللذان يتغير لونهما كلما دخلت ساعة جديدة، كما جعل حصاتين تسقطان من طائرين عند كل ساعة ثم باب يفتح وآخر يغلق بين ساعة وأخرى، ثم يضيف لمسة أخرى أكثر دلالة حيث جعل شخصا يرتفع في قمة الصنم يهم إلى الأذان كلما طلع وقت الفجر واضعا إصبعه في أذنه كما يفعل المؤذنون.

وهذه كلها اختراعات من ابتكار الفقيه ولم يسبق إليها من حيث الفكرة أولا ثم من حيث التطبيق، ولا يوجد مثيل لهذه الاختراعات لكي يمضي المخترع على سننها، فجاءت إذن على محض تخيله وتفننه، فحاز من أجلها براءة الاختراع إذ لم يسبق إليها وقد أفلح في إنجازها باقتدار، لكنه فشل في إضافة تقنية واحدة سعى إليها وهي التي اخترعت أول الأمر في المثال الأول والمثال الثاني.

ورغم فشله في إضافة الصوت إلى الآلة التي صنعها القرافي، فإنه استمر في صقل موهبته ومراكمة إبداعاته الميكانيكية، ومن ذلك أنه صنع أيضا "صورة حيوان يمشي ويلتفت يمينا وشمالا ويصفر ولا يتكلم" (نفائس الأصول: 1/442).

وانتهى القرافي في سرد كل هذه القصص والمغامرات إلى قاعدة ذهبية في الكلام وفي حدّه، حيث أبرز اتفاق العقلاء على أن "الأصوات لا تفتقر للحياة، وإذا نطق الجماد بالكلام فهو كلام عند العرب" (نفائس الأصول: 1/442).

فلكي يثبت الإمام هنا قضية لغوية مختلفا عليها أقام عليها الحجة ليس في أبواب اللغة أو الفقه أو التفسير، بل دلل عليها في باب التقنية والصناعة التكنولوجية، وقد خرج في هذا عن مسلك أهل التخصص وذهب بعيدا وأتى بحجة خارج المألوف، وهذا يثبت لنا حنكة القرافي ورحابة فكره وقدرته على التواصل والحوار، فضلا عن موسوعيته وطول باعه في العلوم والفنون والآداب، وقد عدّ هذا الإجراء والاختبار الذي أنجزه القرافي سبقا علميا في مجال الروبوتات وصناعتها، ويُخيل أن الإمام أول من طور الروبوت المتحرك غير الناطق في صورة الشمعدان، فيما سبقه إلى صنعه مبتكر الآلة التي كانت عند الملك الكامل، وأضاف القرافي آلة أخرى تشبه الحيوان الذي يصفر ولا يتكلم ولكنه يتحرك يمنة ويسرة.

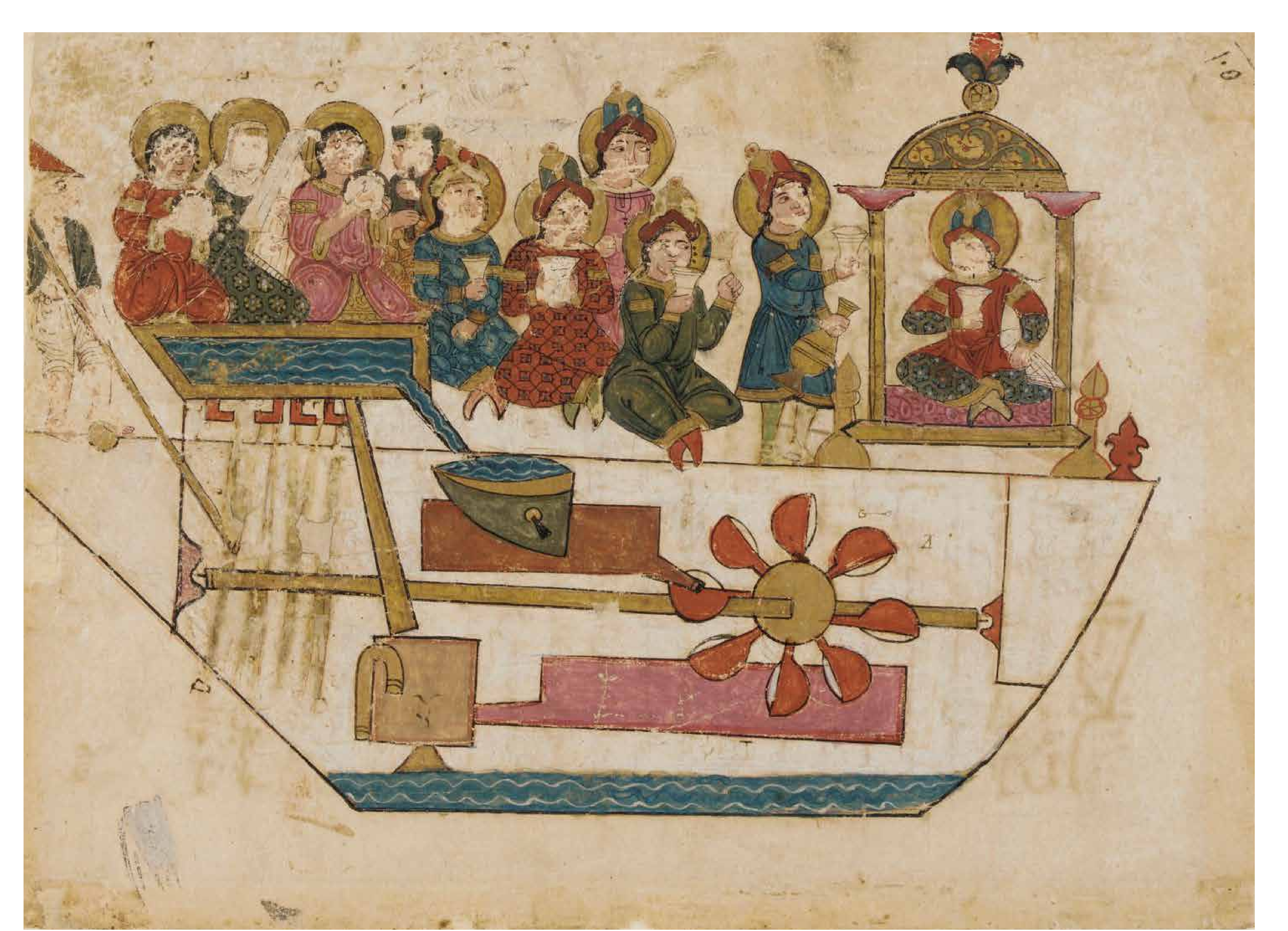
جدل الاختراع والنهضة المفقودة

لقد أظهر لنا الإمام القرافي صورة عجيبة عن الفقيه المتمرس في تخصصه العلمي في الفقه والأصول، التواق إلى صقل موهبته في الصناعات التقنية التي تسهم في تذليل الخدمات للإنسان وتزيينها، كما يسهم الفقه في تخليق الحياة الخاصة والعامة. والغريب أن الفقيه جمع في تجربته موهبتين واحدة نظرية والأخرى تطبيقية، وكان بصدد مناقشة مسألة لغوية وأصولية، أشبعها تحليلا من داخل التخصصين، ثم انعطف إلى تخصص آخر بعيد عنهما للمزيد من التوضيح والتأكيد فيما انتصر له من رأي في المسألة محل الدرس.

ومن خلال هذه المحاولة ضرب لنا الفقيه كما يقال عصفورين بحجر واحد، فقد رمى تحرير النزاع في مسألة علمية مّا، ثم انتهى إلى مطارحة عملية موازية، فهو بهذا وضع خلاصة فكره في مسألة واحدة من زاويتين مختلفتين: علمية وعملية نظرية وتطبيقية، ليثبت لنا التكامل بين العلوم والحاجة إلى تآلفها وتقاطعها لأجل تمتين المعارف وتزكية بعضها ببعض، ودفع التناقض والتعارض بينها فضلا عن كسر حاجز الخوف في استدماج العلوم الحقة في مجال العلوم الإنسانية والاجتماعية، والتوأمة بين الدين والعلم ورفع الالتباس بينهما.

هذه الواقعة النادرة تفيدنا في معرفة حاجاتنا العلمية والعملية في معارفنا الدينية ومطالبنا الدنيوية، وتدفعنا إلى تكثيف التفكير في مختلف الكوابح النفسية والفكرية التي تعرقل تقدمنا، وتعطينا درسا في الصناعة الذاتية أولا من خلال المزاوجة بين التنظير والممارسة، بإرادة المعرفة وتوسيع المدارك وطرح التخصص الواحد، مع الانفتاح على بقية العلوم والفنون واكتساب المهارات اليدوية والتكوين المهني.

ورغم قِدم هذه الواقعة وفرادتها، فما تزال بعض الأقلام تحاصر العقل بدعاوى لا تستند إلى علم سديد ورأي رشيد، تتوهم مخاوف ولا ترى حجم الحاجات التي تتوافد على الحياة اليومية للناس، بما يلقي عليها ضنكا وحرجا شديدا، بينما تتلقف الأمم الأخرى إنجازاتنا وتُطوّرها وتفاجئنا كل مرة بعجائب لا قبل لنا بها، وقد لاحظ الكثير من الرحالة العرب والمسلمين أثناء سفرهم



إلى الغرب مقدار التقدم والتطور الحاصل في العمران والحضارة والاجتماع هناك، بما أحدث لهم صدمة نفسية وفكرية وهم يدوّنون مشاهداتهم في تلك الأقطار.

وهذه المخاوف أخرت ظهور الصناعات التقنية والتكنولوجية في بلداننا بفعل فتاوى التشكيك والتحريم، فمُنع إصدار الجرائد ومنع تداول الطباعة وتم حظر الهواتف وغير ذلك من المخترعات التي لقيت تهجما من بعض المشايخ، في الوقت الذي كان القرافي يجلس فيه لحل معضلة لغوية وأصولية ويأتي لها بمخارج وحلول من علم الحيل، وهو يتأمل صنمه الذي صنعه وأودع فيه نخب فكره وتجربته، دون أن يحس بعقدة فكرية أو مركب نقص، وهو يعلم أحكام الصور والأصنام والمنحوتات في الفقه، كما يعلم أحكام البدع والمستحدثات، لكن عقله الكبير كان نفاذا وذا رؤية مقصدية جعلته يتجاوز هذا التخوف بالتشوف إلى مآلات الأفعال ومقاصدها الكلية، فأصبر الحق وطوع العلم بالعلم وجعل التقنية والميكانيكا في خدمة اللغة والفقه والأصول، فهل من معتبر؟

كاتب من المغرب

المصادر

القرافي شهاب الدين: نفائس الأصول في شرح المحصول: تحقيق عادل عبدالموجود وعلي معوض، مكتبة نزار مصطفى الباز، ط 1416/1 – 1995.

الزركلي خير الدين، الأعلام قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين: دار العلم للملايين، بيروت، ط 15 – 2002.

عبودية لا مفر منها

قراءة في عرض مارسلي روكا

أمير الشلّي

ابتدع الإنسان منذ قدِيم الزمان أدوات متنوعة من أجل إحكام سيطرته على الطبيعة وتسخيرها لصالحه. تطورت هذه الأدوات تدريجيًا مع تطورات الإنسان المعرفية، بدءا من العصر الحجري حين كان يستخدم أدوات بدائية، وصولاً إلى عصر التكنولوجيات الحديثة ذات الجودة والكفاءة العالية. كان الهدف من ابتداع الإنسان لهذه الوسائط بغية تيسير حياته وإحكام سيطرته عليها، لتضحي اليوم هي من تسيطر علينا وتثير فينا الكثير من الالتباس. رغم ذلك تبقى الوسائط التكنولوجية ضرورة ملحة لا يمكننا العيش بمعزل عنها.

تحرر الإنسان بفضل التكنولوجيا من الجهل والعبودية، لكنها أوقعته في عبودية من نوع آخر "عبودية التقنية" التي اقتحمت أدق تفاصيل حياتنا مما أثر على سلوكياتنا. فرضت التكنولوجيا واقعا جديدا انعكس على حياتنا وبالتالي على الفن، فهناك من يرى أن القيم الجمالية قد تهاوت أمام الثورة التكنولوجية، بينما ترى فئة أخرى أن التكنولوجيا أوجدت مفاهيم وتقنيات جمالية جديدة، أثّرت بطريقة مباشرة على أداء الفنان الذي تخلى تدريجيًا عن الوسائط التقليدية ليستبدلها بالتجهيزات المتطورة والآلات الروبوتية، لتفسح له المجال للتساؤل عن مستقبل البشرية في ظل الهيمنة الرقمية.

منذ النصف الثاني من القرن العشرين، اتسم الإبداع الفني بالتطور المتسارع بفضل التقنيات الرقمية التي قادت الفنان نحو تطوير المفاهيم الجمالية عبر إدراج الفن الرقمي في الممارسة الفنية. مما أدى إلى تقديم تجارب وعروض حيّة غريبة ومدهشة تسائل الوسيط التكنولوجي وتقيّم حدوده. ويعد مارسيلي أرتينيز روكا من أوائل الفنانين الذين أقحموا التكنولوجيا الرقمية في ممارساتهم الفنية. ومارسيلي فنان إسباني من مواليد 1959 ذاع صيته في الساحة الفنية من خلال عروضه الحيّة ذات الطابع التفاعلي التي يوظف فيها تجهيزات رقمية مكثفة. يعد عرضه الذي يحمل عنوان ""Epizoo أحد أهم عروضه التي بيّن من خلالها قدرة التقنية على استيلاب حرية الإنسان. يتسم العرض بالطابع الصادم والجريء يكون

فيها المتلقي مشاركًا فاعلًا في عملية الإنشاء الفني. تتداخل في هذا العرض العديد من الأجناس الفنية المختلفة من مسرح وفنون تشكيلية وموسيقى. ساعدت التقنيات المتطورة على إلغاء الحدود والفواصل بين مختلف هذه الأنماط الفنية ليتم تقديمها بطريقة متجانسة. يغيب في هذا العرض النص الحواري لتحل مكانه الآلات المتطورة وخاصة الإيماءات والتعابير الجسدية. مما يجعلنا نمعن النظر في جميع هذه التفاصيل من أجل فهم مقاصد الفنان ومعانيه.

في بداية العرض يقبل علينا الفنان على خشبة المسرح ثم يشرع بارتداء خوذة وبدلة روبوتية ذات أسلاك متشعبة متصلة بالحاسوب وشاشة عرض عملاقة. يتبع الفنان فريق تقني متكون من شخصين يساعدانه في تثبيت البدلة على جسده. تتغير الإضاءة تدريجيًا نحو الأحمر فتصاحبها موسيقى ديناميكية ذات نسق تصاعدي. يتم عشوائيًا اختيار شخص من الجمهور للمشاركة في العرض ليجلس جانب الركح أمام حاسوب يحتوي على رسوم ترمز إلى جسد الفنان وتشير إلى موضع وحركة الآليات. وبهذه الطريقة يتحكم المشترك في الضوء والصوت وحركة جسم الفنان بمجرد النقر على الرسوم الموجودة على الشاشة. فتجبر الآلة الفنان على أداء مجموعة من الحركات الدائرية. فيحاول كبح نفسه لكن دون جدوى، حيث مكنت الأسلاك المثبتة على جسده إلى تحويله إلى مجرد لعبة في يد المتطوع الذي اختار النقر على مناطق معينة من الجسم كالأرداف والصدر لتجعلها الآلة تهتز وتتمدد وكأنها لعبة يتم التلاعب بها وتسييرها كيفما يشاء. يبدو المستخدم مستمتعًا بعملية التلاعب الأشبه بالتعذيب أما الضحية فقد حولته التقنية إلى أحد امتداداتها. ليصل خضوعه إلى أوجه عندما ينقر المستخدم على الوجه فتقوم الأسلاك المتصلة بالرأس بتحريك الوجنتين والحاجبين ثم الأنف. رهنت التقنيات المثبتة على جسد الفنان حركته فجعلته خاضعا بشكل فظيع لإرادة النظم الآلية التي تغزوه. فالعرض بمثابة تجسيد بصري لمقولة أينشتاين "إن سلاح التقدم التقني يبدو مثل فأس وضعناه في يد مريض نفسي".

رغم الانسجام التام الذي يتسم به العرض من ناحية التناغم المثالي بين مختلف عناصره الفرجوية التي تجعلنا نعجب بما توصل إليه العلم من تطور تقني، إلا أنه في نفس الوقت يجعلنا نعيش نوع من القلق، ففي البداية يبدو لنا العرض ممتع أشبه بلعبة تحكم عن بعد، لكن تدريجيًا تغدو هذه اللعبة مقلقة ومأساوية أضحى فيها الفنان أشبه بفأر تجارب مرهون وسط هذه الآلات التي تضغط عليه وتعصره فتجعله يصرخ من شدّة الألم فلا نعرف إن كان ألمًا حقيقيًا أم مفتعلاً، لكن في كلتا الحالتين يجعلنا نتعاطف معه. وهو ما جعل أحد المتطوعين يرفض الاستمرار في التلاعب بجسد الفنان كونه عمل لاإنساني. يكشف لنا العرض الجانب المظلم من التكنولوجيا التي تغرينا فتحثنا على الإقبال عليها، لنجد أنفسنا مجبرين على مرافقتها طوال الوقت إذ ترهننا بطريقة تجعلنا لا نتخيل الوجود دونها. فالعرض بمثابة محاكاة رمزية لما نعيشه اليوم من غزو رقمي والأخطر من ذلك يكمن في الشخص الذي يتخفى وراء أجهزتنا ويرسم لنا واقعنا وفق ما تقتضيه مصالحه. فالعرض يبدو للوهلة الأولى يتبع منهجا ترفيهيا ليصطدم المتفرج بخيبة أمل نتيجة الإخفاق في السيطرة على هذا الوسيط.

باحث من تونس في جماليات الفنون



بلا ظل، كأنه لم يولد

البهاء حسين

إلى: ع. أ.. إلى ظله

ربما انتحر لأنه فشل في الحب

راح يصغى لجسده، ووجد أنه بلا ظل

هكذا ولد بعيب خلقي

لا ظل يمشى معه في الليل أو في النهار.

***

تعرفون أن الحب ظل

أن ظل الأطفال يلعب معهم عادة.. يصيح ويجرى مثلهم

لكنه لم يكن يلعب في طفولته

مخافة أن يعيروه بظله

نفرح بالعشب، رغم أننا نجزه

نفرح بظلنا، رغم أنه لا يسعفنا بشيء.

***

أسوأ ما في الأمر

أن تلفظ روحك بسهولة، كأنك تلفظ جملة غير مفهومة

أسوأ ما في الحياة أنها تستمر من بعدك

سيألف الأبناء غيابك

ستسخر زوجتك من انتحارك

لأنها لا تعرف أن الظل حياة الرجل

دنياه يجرى وراءها، وتجرى وراءه.

***

الظل معجزة

الشجرة لا تستحق اسمها إن لم يكن بها عشّ

إن كانت من غير ظل.

***

عندما يُطل رجل، لآخر مرة من النافذة، فهو يتفقد موته

الطريقة التي سيخاطب بها القبر

الطريقة التي يجعل بها العالم يبكى

عندما يقدم رجل على فصل رأسه عن جسده

فمعنى ذلك أن الحياة كانت محشورة بينهما

وأن عامل النظافة، الذي وجد جثته

يعرف كيف يكنس الموت من الشوارع الجانبية

ثم يرميه فى سلة المهملات.

***

عندما ينتحر الرجل

حين يضع مشنقة حول رقبته ويلقي بنفسه من الطابق الرابع

ينقسم إلى اثنين

يمتلك أخيراً ظلين.

***

يا لها من قفزة يا صديقي

لا بد أن الإسفلت كان يصيح بك

كان يشدك من النافذة.

***

ليس للإسفلت حنان التراب

الأسفلت يجعل الموت مدوياً كفضيحة

لا يقدر على الكتمان

لم أكن أعرف أن الحبل بلا ضمير

لم يمنحك الفرصة لتجرب دور الطائر

كان من الممكن أن تغير خطتك لو أنك مت سليماً

كنت ستحكى لنا عما يدور هناك ومن أيّ الفريقين أنت

شقيّ أم سعيد

وهل حالفك الحظ، ونسيت بالموت الحياة.

***

أخبرني.. متى انطفأ النور في عينيك

وفى أيّ شيء كنت تحدق حين ارتطمت بالأرض، ثم سكت



وليد علاء الدين

كأنك قد فرغت من الكلام

نعم كان يمكن لجثتك أن تظل معلقة

لتحكي.

****

على كل سأنصت للتراب

سأستند على أذني، لأفهم كيف قدمت روحك إلى القبر

كأنه عشك الدائم

سأستند على روحك، كأنها عكاز، لأجد الطريق إليك.

***

سأبكي العش مرة

وأبكي الطائر مرتين.

***

أنت لم تعرفني

كنا نتبادل النظرات، في الطرقة الطويلة للجريدة

كأننا نتبادل وعداً بالتعارف عما قريب

أنا لم أكن أعرفك، لكنني عرفت من موتك أن الحقيقة عندما تدق ساعتها

تدعو كل واحد لاكتشافها في نفسه.

***

عرفت، اليوم، عندما حاكيت موتك

أنه يمكن لريشة بيضاء أن تشق الظلمة

أن العش أيضاً يتوق للطيران

لكن لا جناح ينقله، وإن كانت أغصان الشجرة، في الخريف تصبح أجنحة.

***

حين تهبّ الريح من الصعب أن تطير العصافير

حين يستدعيه التراب

يسقط العصفور من الشجرة.

***

سأستند على الحافة

سأترك الذعر يفرى العظام.. عظامي

سوف أتكئ على حافة النافذة، وأحدق في الهاوية

قبل أن أرمى بنفسي

كأن نظراتي هي كلماتي الأخيرة.

***

يا للحافة التي ترتجف هي أيضاً مثل الظل

***

لن يسمع أحد صراخك وأنت تسقط، لأن رأسك مقطوع

لن تحدث حفرة في الليل

ستصيح الديوك نيابة عنك

سيقول سقوطك كل شيء

لكن السقوط.. أن تهوي بذراعين مهزومتين

لا يشبه أبداً علامة الانتصار.

شاعر من مصر



مقال

فلسفة الحزن

في رسالة منسيَّة للفيلسوف الكندي

عبدالرزاق دحنون

تنظرُ، هذهِ الأيام، في وجهِ المواطن العربيّ في العديد من الدول العربيَّة - سوريا، العراق، لبنان، فلسطين، مصر، السودان، تونس، ليبيا، الجزائر، اليمن الذي كان سعيدًا- فتجدُ في عينيه حزنًا لا يكفي قرنًا من البكاء لمحو آثاره، هذا الحزنُ يظهرُ جليًّا في تفاصيل حياته اليوميّة، وكأنّه الحزنُ الذي قال فيه الثائر الأرجنتيني المشهور أرنستو شي غيفارا: "كنتُ أتصوّر أن يكون الحزن صديقًا، لكنّني لم أكن أتصوّر أن يكون وطنًا نسكنه، ونتكلم لغته، ونحمل جنسيّته". تحوّل الحزنُ إلى هُويّة. وشاعر كوردستان "شيركو بيكه سه" كتب قصيدةً يقيس بها أحزان الإنسان فقال: "جاء التاريخُ وقاس قامته بقامة أحزانك، كانت أحزانك أطول". أما من علاجٍ لهذا الحزن الإنسانيّ المقيم يا أبا يوسف الكنديّ؟

خرجتُ حزينًا من مدينتي الخضراء في الشمال الغربي من سوريا، وهي ملعبُ أهلي وناسي، في رحلةِ رحيلٍ شاقةٍ إلى مدينة إزمير على شاطئ بحر إيجة، التي تُطلُّ على جيراننا الإغريق في اليونان الحديثة، هاربًا من حربٍ ضروسٍ أحرقت البشر والشجر والحجر. نحن الآن في مدينة أخرى، علَّقنا أحلامنا على مشاجبها، وتركنا بسُقُوف بيوتنا، بصلًا، وبامية، ورمّانًا، وتينًا يابسًا، وثومًا للشتاء، تركنا حليبًا في أضرع أبقارنا، وتركنا رفَّ حمامنا المنزليّ بلا ماء، وتركنا الطائرات الحربيّة تُحلّق في الأجواء، وأعطينا لزغب القطا طوق النجاة، ثمَّ عبرنا جسر الموت إلى الحياة.

بأيّ أسلحةٍ تصدّ أرواحنا الحزينة التائهة حنينًا إلى ديارٍ تركناها معلَّقةً على حبل الغسيل في عصف الريح؟ بأيّ أسلحةٍ نكبت الشوق إلى خبز تنور أمّهاتنا؟ من يلمّ غسيلًا، تركناه أشباحًا معلّقةً على الحِبال في صحن الدار؟ نحن لم نذهب بعيدًا ولم نصل؛ لأنّ قلوبنا حباتُ لوْزٍ مضرَّجةٌ في أزقة حاراتٍ شعبيّةٍ منسيَّةٍ مهدَّمة، وكلَّما قلنا وصلنا إلى آخر الدرب الطويل خَرَّ أوّلُنا. أيّها البطلُ ابتعد عنّا قليلًا نحو نهايةٍ أخرى، أيّها البطلُ المضرَّجُ فينا من شظايا صواريخ قصف الطائرات، أقول: لا تحزن يا صاحبي. بكى صاحبي لما رأى الدرب دونه/ وأيقن أنّا لاحقان بقيصر، فقلت له: لا تبك عينك إنما/نحاول ملكًا أو نموت فنعذرا. قُلْ لنا يا بحر إيجة كم مرّةً ستكون غربتنا البداية والنهاية؟ وهل سيدوم الحزن فينا إلى آخر الدرب الطويل؟

كنتُ في ركني الحميم في منزلي أكتب عن أبي يوسف الكندي من خلال رسالةٍ طريفةٍ سمّاها "في الحيلة لدفع الأحزان" وأبويوسف يعقوب بن إسحاق الكندي لقبه "فيلسوف العرب" وهو لقبٌ قديم، يذكره ابن النديم في "الفهرست". في هذه الرسالة التي وجّهها إلى صديقٍ طلب منه أن يضع رسالةً في دفع الأحزان. يبدأ الكندي بأنّ يبيِّن أنّ كلَّ ألمٍ لا يُعرف سببه لا يُرجى شفاؤه. وينبغي بيان سبب الحزن. ولهذا يُعرِّف الحزن بأنه ألمٌ نفسانيٌّ ناتجٌ عن فقد أشياءٍ محبوبةٍ أو عن عدم تحقيق رغباتٍ مطلوبة. فلننظر هل يمكن لإنسانٍ من الناس التخلّص من هذين السببين؟ يقسِّم الكندي في بحثه هذه المحبوبات والمطلوبات إلى حسيَّة وعقليَّة: فالأولى مصيرها الزوال، ومن ثَمَّ يحزن الإنسان لفسادها وزوالها ويشعر بالآلام. أما الثانية فهي دائمةٌ وثابتةٌ لا تتعرّضُ لفقدٍ أو فوات. ولذلك فمن كان يريد أن يُرَى سعيدًا ويطرح عن نفسه آلام الحزن، فيجب عليه أن يروم محبوباته ومطلوباته في العالم العقلي لا العالم الحسي، يقول الكندي: فإن أحببنا ألا نفقد محبوباتنا، ولا تفوتنا طلباتنا، فينبغي أن نشاهد العالم العقلي، وتصير محبوبتنا وقنْياتنا - أي ممتلكاتنا - وإرادتنا منه. فإنا إذا فعلنا ذلك أَمِنّا



أحمد كليج

أن يغصبنا قنْياتنا أحد، أو تملكها علينا يد، وأن نعدم ما أحببنا منها؛ إذ لا تنالها الآفات، ولا يلحقها الممات. ويرى أنّ الإنسان معرضٌ دائمًا لفقد محبوب، وفوات مطلوب مرغوب فيه، فإن هو حزن لذلك فإنه سوف يكون دائم الحزن. لذلك فإنه ينبغي ألا نحزن على الفائتات، ولا فقد المحبوبات، وأن نجعل أنفسنا، بالعادة الجميلة، راضية بكل حال، لنكون مسرورين أبدًا.

وهُنا توقّف القلم عن الكلام المُباح وخرجتُ من دياري وانصرفتُ عنها كما قيل في المثل مكره أخوك لا بطل. توقفتِ الكتابةُ في هذه المقال بسبب بقاء رسالة الكندي في مكتبتي الورقيَّة في منزلي البعيد. وبالمصادفة اهتديت إلى مقالٍ عن رسالة الكندي المنسيَّة تلك، كتبه الدكتور المغربي عبدالله رمضاني - حيَّاه الله وأمدّه بالصَّحة



والعافية – في العدد 506 الصادر يوم السبت 2018/11/10 من المجلّة العربيّة. فرحتُ بالمقال فرحَ الطفل بالعيد؛ لأنّه أعاد إليّ ما فقدت وحزنتُ من أجله. وها أنا أكمل مقالي مستطيعًا بغيري كما كان يفعل فيلسوف المعرة رهين المحبسين نزيل معرة النعمان. وأنا رهين الغربة أصدح مع أسطورة الغناء اللبنانيّة فيروز: "يا جبل اللي بعيد خلفك حبايبنا".

انطلق الكندي في رسم علاج الحزن من مسلَّمةٍ أساسيّةٍ هي: كل ألم لا يُعرف سببه لا يُرجى علاجُه، ولهذا، حسب رأيه، ينبغي تبيين سبب الحزن ليمكن وصف علاجه. ومن الأساليب التي يعتمدها الكندي لدفع الحزن أن نفكر في الحزن ونقسمه إلى نوعين:

الأوّل: يحدث بسببِ فعلٍ نقوم به، ويتوقّف أمره على إرادتنا. والثاني: ينشأ عن عملٍ يقوم به الغير، ويتوقّف أمره على إرادته. النوعُ الأوّلُ من الحزن يمكن التخلّص منه؛ لأنّنا نستطيعُ أن نجنّب أنفسنا السببَ في هذا الحزن ونزهد فيه. وأمّا ما يصدرُ بسبب غيرنا فيجب علينا ألا نحزن قبل وقوع هذا الفعل. وفي حالة حدوث هذا الفعل، وكان سببًا في حزننا، فينبغي علينا أن نجتهد في الحيلة للتلطّف لتقصيرِ مدّةِ الحزن. فإنّا إن قصّرنا في ذلك كنّا مقصرين في مهمّة دفع البلاء الذي يمكننا دفعه، ومن ثَمّ فمن يحزنْ يؤذِ نفسَه، ومن يؤذِ نفسَه يكنْ شقيًّا ظالمًا. من الأساليب التي يقترحها الكنديّ للتخلّص من الحزن، عمليّة استذكار الأسباب التي كانت وراءَ حزننا وحزن غيرنا، فهي – استذكار الأسباب – وسيلةٌ فعّالةٌ تمدّنا بقوّةٍ عظيمةٍ للسلوة من الأحزان. وبهذهِ المناسبةِ يستدلُّ الكنديُّ برسالةٍ بعث بها الإسكندرُ المقدونيّ إلى أمّه يعزّيها وهو على فراش الموت. مفادُها أنّه طلب منها ألا تحزن؛ لأنّ كلَّ شيءٍ في الدنيا زائل، وأنّه إذا مات فلتجمع الناس على طعامٍ وشراب، وليصرخ الصارخ ألا يحضر كلّ من أصابته مصيبةٌ فلم يحضر أحد.

وربط الكنديُّ بين الحزن والملكيّة؛ لأنّهم قالوا: المالكُ للشيءِ مملوكٌ له، ومن أراد الحريّة فليخرج من ملكوت الرغبة، لذلك يرى أن علينا ألا نملك شيئًا زائدًا عن الحاجة حتّى لا نفقده فيكون فقدانه سببًا للحزن.

وفي هذا السياق يذكرُ الكنديُّ لصديقه حكاية نيرون الذي أُهدِي كرةً من البلور عجيبةَ الصَّنعة، فسُرّ بها كثيرًا، ومدحها الحاضرون من خاصته، وكان بينهم أحدُ الفلاسفة، فسأله نيرون عن رأيه في كرة البلور، فأجاب الفيلسوف بأنّها تنطوي على مصيبةٍ ستحدث، فقال نيرون: كيف ذلك؟ فقال الفيلسوف: لأنّك إن فقدتها، فلا أملَ في أن تظفر بمثلها، وعندئذٍ يتلبّسك الحزن.

يُذكّر الكندي الإنسانَ بأنّ كل ما يمتلكه وما في حوزته إنّما هو لله عز وجل، ويمكن له في أيّ لحظةٍ شاء أن يسترده منه، ومن ثَمَّ فلا يليق بنا أن نحزن ولا نأسى لهذا الاسترداد، بل يجب أن نفرح لكون أنه تعالى استرجع منا الأخسَّ والأقلَّ قسمةً وشأنًا؛ المتمثّل في ركام الدنيا وحطامها الزائل الخارج عنا، ولم يستردّ منا ما ننعم به من خيراتٍ نفسانيّةٍ وهو ما يوجب الفرح لا الحزن. وقد قيل لسقراط: ما بالك لا تحزن؟ فقال: لأنّي لا أقتني ما إذا فقدته حزنتُ عليه.

ولا يفوت الكنديّ، هنا، أن يُذكّرَ الإنسانَ أيضًا بأنّ الحماية من حدوث الأشياء المحزنة تتمُّ عن طريق العيش وَفْقَ تمام طبيعته، وطلب الحسن من القبح، والإيمان بوجود الخير عند حصول الشرّ، وطرد الخوف والتسلّح بالرجاء، والاعتقاد بإمكانيّة ظهور الحياة من تجربة الموت. فمثلًا نحن نعتقد أنّه لا شيءَ أسوأ من الموت، لكن الموت ليس شرًّا، وإنّما الشرُّ هو الخوفُ من الموت؛ لأنّ الموتَ تمامٌ لطبيعتنا، ودون الموت لن يوجد إنسان أبدًا؛ لأنّه إن لم يمت لم يكن إنسانًا، ولخرج عن طبيعته الإنسانيّة.

ها أنا أُنهي الاقتباس من رسالة الكنديّ كما لخَّصه مشكورًا الدكتور المغربي عبدالله رمضاني، وأقول في الختام نحن على العموم كنّا طيّبين وساخرين، لا نعرف الرّقص والمزمار إلّا في أعراس بناتنا وطهور أولادنا. كنّا تعوَّدنا زراعة النعناع في فسحةٍ من حدائق منازلنا، و "كلُّ منزل في الأرض يألفه الفتى/وحنينُهُ أبدًا لأوّل منزل" وكنّا تعلَّمنا زراعة البنفسج في أغانينا، وفي أحواض قبور موتانا. نحن هنا في الغربة، وهي أمكنة تُغيّر أهلها وزمانها، وهي الوصول إلى السواحل فوق مركبةٍ أضاعت شراعها. يا بحر إيجة، عُدْ بنا يا بحر، نحن الذين أكلنا من خبز أهلك. طلبنا جوارك، فأجرتنا. أتينا إليك لننتصرَ في معركة الحياة، حياتنا. متى تُعيدنا أيها البحر القديم إلى نباح كلابنا في بلاد الشام؟ والشام شام لكلّ زمان، أعدنا إلى أحلامنا التي قصفتها الطائرات، ثمَّ تابع أيها البحر القديم مغامرات البحث عمّا ضاع من زوارقنا، عن أطفال أصبحوا شجرًا من المرجان في القيعان. كم كنّا نُحبّك يا بحر إيجة حتى رميتَ أطفالنا غرقى على رمل سواحلك، والشاهد الشهيد أصغرنا "إيلان كردي".



كاتب من سوريا مقيم في تركيا





الحرب وظلالها

رحلة مع شخوص فيلم "أحد عيد الأم"

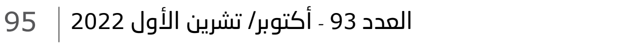
علي المسعود

يستند فيلم "أحد عيد الأم" إلى الرواية التي كتبها المؤلف الحائز على جائزة بوكر غراهام سويفت عام 2016، وتم تحويلها إلى الشاشة من قبل الكاتبة المسرحية أليس بيرش (ليدي ماكبث). سرد القصة يتم بطريقة غير خطية في الفيلم، ولكن هناك أدلة بصرية (مثل تسريحات الشعر) لإظهار الفترة الزمنية في حياة الكاتبة جين التي يتم تصويرها في كل مشهد من مشاهد شبابها. تم الكشف في النهاية عن أن جين يتيمة ليس لديها أقارب معروفون وقد تم التخلي عنها من قبل والدتها العزباء في دار للأيتام عندما كانت طفلة صغيرة. طفولة جين لا تظهر أو تشرح أبدا بتفصيل كبير، لكنها نشأت لتكون وحيدة انطوائية، بطريقة ما، عندما كانت جين في أواخر سن المراهقة في عام 1918، انتهى بها الأمر بالعمل كخادمة منزلية لزوجين ثريين يدعيان جودفري نيفين (يلعب دوره كولين فيرث) وكلاري نيفين (تلعب دورها أوليفيا كولمان)، اللذان يعيشان في عقار يسمّى بيتشوود هاوس. قامت المخرجة الفرنسية إيفا هاسون بتحويلها الى شريط سينمائي. المخرجة سبق وأن قدمت فيلم "فتيات الشمس" الذي تناول نضال المرأة الكردية ضد الدولة الإسلامية (داعش) والتي ركزت فيه أيضاً على شجاعة المرأة في الدفاع عن حقوقها.

في هذا الفيلم (أحد عيد الأم) قدمت إليس بيرش سيناريو لهذه الرواية التي تدور قصتها في الريف الإنكليزي وفي عام 1924 وهي فترة حزينة من التاريخ البريطاني، في الوقت الذي تلقي الحرب بظلالها على شخوص الرواية ومن ثم الفيلم، وحتى النصر في تلك الحرب الذي كان ثمنه غاليا أرواح شباب وزهور تفتحت تواً للحياة وجاءت تلك الحرب لتقطفها قبل أوانها. زمن الحكاية يتم تحديده في يوم 30 مارس على وجه الدقة يوم الأحد والذي يصادف مناسبة عيد الأم وهذا اليوم يكون عطلة في بريطانيا. ولكن بحلول القرن العشرين أصبح يوما يتم فيه الاحتفال بالأمهات بشكل عام وكثيرا ما كان أرباب العمل يمنحون خدمهم عطلة لزيارة أسرهم .

تدور معظم أحداث الفيلم في عام 1924، عندما تم توظيف جين من قبل عائلة نيفين لمدة ست سنوات. في هذه المرحلة من حياتها لا ترى جين نفسها على أنها أيّ شيء سوى جزء من الطبقة العاملة في المجتمع، حتى تكون لديها علاقة حب محرمة تغير حياتها، علاقة سرية وعاطفية مع بول ويلعب دوره جوش أوكونور وهو الابن لجيران نيفينز من عائلة شيرينغهام، الذي يخطط له للزواج من إيما (دارسي) خطيبة شقيقه الراحل، لكنه يقيم سرّا علاقة غرامية مع خادمة المنزل جين فيرتشايلد التي لعبت دورها الأسترالية أوديسا يونغ. الرجل الذي تقع في حبه هو بول شيرينغهام ابن الزوجين الثريين السيد والسيدة شيرينغهام (يلعب دورهما كريغ كروسبي وإميلي ووف)، اللذين ليس لديهما أسماء أولى في الفيلم. في عام 1924، كان بول في كلية الحقوق لكنه ليس متحمسا بشكل خاص ليصبح محاميا. لقد اختار هذه المهنة كي يرضي رغبة الأهل، بالإضافة إلى إحساسه بالألم والذنب لأنه الناجي الوحيد من شباب المدينة من محرقة الحرب التي حرمته من أخويه الاثنين الأكبر سنّا ديك وفريدي. أمّا الزوجان نيفين لايبدوان سعيدين وهما متوتران على الدوام لأن كلاري (الممثلة أوليفيا كولمان) في حالة اكتئاب عميق بسبب وفاة ابنها جيمس، الذي كان على وشك الخطوبة من إيما قبل أن يقتل جيمس بشكل مأساوي خلال الحرب العالمية الأولى. لا تظهر مشاعر إيما حول وفاة جيمس أبدا في الفيلم، ولكن يصور إيما على أنها أحادية البعد وامرأة عصبية المزاج وتصرخ كثيراً .

حزن كلاري يخرج أحيانا في شكل طفرات من الغضب وغالبا ما تتصرف بعصبية مع زوجها جودفري وتهينه في الأماكن العامة. تتصرف كلاري أيضا باستياء إذا رأت أشخاصا آخرين سعداء. ومع ذلك، هناك لحظة محورية في مشهد بين كلاري والخادمة جين في وقت لاحق من الفيلم تظهر أن المظهر الخارجي العدائي



لكلاري هو في الواقع مجرد قناع يخفي قلباً مكسوراً، هذه اللحظة بين كلاري وجين هي واحدة من أفضل المشاهد في الفيلم .

يصور فيلم "أحد يوم الأم" مراحل من حياة الكاتبة جين فيرتشايلد، التي تنتقل من كونها خادمة إلى أن تصبح كاتبة مشهورة حائزة على جوائز وتخصصها هو الكتابة الخيالية. لا يظهر هذا التحول على الفور، حيث يتم الكشف عن حياة جين في مشاهد يمكن مقارنتها بشكل مرقع. معظم الفيلم يظهر جين (لعبته من قبل أوديسا يونغ) في 1920، في فترة شبابها في حين أن هناك عددا قليلا من المشاهد القصيرة جدا من جين في عمر الثمانين (لعبته من قبل غليندا جاكسون) وبالتحديد في عام 1980 .

يفتتح "أحد يوم الأم" بسرد صوتي يحكي بشكل أساسي أن عائلة نيفين وعائلة شيرينغهام قد شهدتا الموت المأساوي لأبنائهما البالغين الشباب أثناء الحرب العالمية الأولى، حيث يظهر حصان يركض في حقل مفتوح. بعد ذلك يتحدث بول وهو يعلم جين أن عائلته اعتادت امتلاك حصان سباق أصيل يدعى فاندانغو، وكانت هناك نكتة عائلية حول الحصان حيث "كان ماما وبابا يمتلكان الرأس والجسم وكان لديّ أنا وديك وفريدي ساق لكل منا"، و"ماذا عن الساق الرابعة؟". تسأل جين ونحن نشاهد لقطات بطيئة الحركة لحصان يركض ولقطة قريبة لشفتيه وهو يقول "هذا هو السؤال دائماً يا جين"، قرب نهاية الفيلم يتم ذكر هذه الساق الرابعة مرة أخرى .

في مشهد استرجاع (فلاش باك) تكشف المخرجة اللقاء الأول بين بول وجين قبل 6 سنوات في عام 1918، بعد فترة وجيزة من بدء عملها مع عائلة نيفيز يتم التعارف في السوق وفي لقاء سريع، بعد حصولها على يوم عطلة نادر وهو "يوم الأم" تقرر الخادمة جين أن تقضيه في أحضان بول شيرينغهام (أوكونور) الابن الوسيم لجيران نيفين الأثرياء. من الواضح أن هذين الاثنين في حالة حب ولكن العادات الاجتماعية ستحرمهما من فرصة السعادة مدى الحياة. يجب على بول أن يتبع رغبات والديه في الزواج وأن يصبح محاميا، وفعلاً تم ترتيب الزواج من إيما هوبداي (دارسي) وهي من الطبقة البورجوازية .

بول الابن الوحيد الناجي من محرقة الحرب الذي يدرس القانون وخطيب لإيما هوبداي (إيما دارسي) وسينضم إليها وإلى والديها (سايمون شيبرد وكارولين هاركر)، إلى جانب عائلة نيفينز وشيرينغهام لتناول طعام الغداء. ولديه وقت في الصباح قبل الذهاب لدعوة الغداء في قضاء ساعات جميلة مع عشيقته جين. تلتقي جين مع حبيبها بول شيرينغهام (جوش أوكونور). وبعدها يذهب إلى موعده يترك جين لوحدها في البيت التي تقضي جين جزءا كبيرا من الفيلم وهي تتجول عارية في أرجاء المنزل تحدق في الصور العائلية، تتفحص الكتب المرصوفة في مكتبة بول المنزلية ولعشقها للقراءة تختار أحد الكتب، لدى جين طموحات في أن تكون كاتبة، بعدها تجلس في المطبخ كي تتناول وجبة خفيفة .

بعد أن يتوجه بول لتناول طعام الغداء، هنا تطلق المخرجة هاسون النار على المثل دون أي تلميح بعد وقوع حادث لسيارته. ربما يكون الخيط الأكثر تأثيرا في الفيلم هو الحزن في بريطانيا بعد الحرب العالمية الأولى، والذي استحضره بشكل جميل الممثلان الرائعان كولن فيرث وأوليفيا كولمان اللذين فقدا وحيدهما في الحرب. إن الفجيعة الأبوية الواضحة تجعل فلسفة الحياة والشباب أكثر قابلية للفهم، في حين أن السيدة كلاري نيفينز (أوليفيا كولمان) التي كانت مفعمة بالحيوية ذات يوم فإنها تبدو اليوم رقيقة ومكسورة، في حين زوجها جودفري (كولين فيرث)، يبذل قصارى جهده ليبدو متماسكا وشجاعا على الرغم من أن ابتساماته الفارغة تشير إلى مسحة الحزن، أقرب أصدقاء عائلة نيفينز هم شيرينغهام وابنهم بول، كما أن عائلة نيفينز تعامل بول الذي فقد إخوته في خنادق الحرب بدلال ويباركون خطوبته التي تمت حسب رغبة والديه ولكنها خالية من الحب للشابة إيما المتساوية اجتماعيا (إيما دارسي). ورغم أن الفيلم يستند الى يوم عيد الأم ولكنه يقفز عدة عقود بحيث تعطي المخرجة للقصة نظرة أكثر عمقا وبالتحديد عمل جين في منتصف العمر في مكتبة وتلتقي الفيلسوف الأكاديمي دونالد (سوبي ديريسو) المحاضر في أكسفورد والذي يصبح عشيقها بعد أن أصبحت أكبر سنا وأكثر نضجا. في مرحلة أخرى، نشاهد الممثلة القديرة غليندا جاكسون الحائزة على جائزة الأوسكار والتي عادت إلى التمثيل قبل ست سنوات فقط بعد غياب دام 25 عاما. جاكسون لديها مشهد رائع بدور جين بعد أن أصبحت مؤلفة و نجمة شهيرة ومسنة، حين تواجه الصحافيين، إنه لأمر رائع أن نرى رد فعلها غير المؤثر على الأخبار التي تفيد بأنها فازت بجائزة كبيرة، وهي لحظة تستدعي إلى الأذهان بشكل مضحك رد فعل الكاتبة دوريس ليسينغ، وهي كاتبة وروائية بريطانية حازت على جائزة نوبل للآداب عام 2007 .

تجول فيلم "أحد يوم الأم" في العديد من المهرجانات الكبرى في عام 2021، بما في ذلك مهرجان كان السينمائي (حيث كان

FESTIVAL DE CANNES OFFICIAL SELECTION 2021

FROM THE SCREENWRITER OF NORMAL PEOPLE





THE TIMES



DAILY MAIL

"ABSOLUTE PERFECTION"
BRIAN VINER, DAILY MAIL

"REMARKABLE, SUPERB"
TIM ROBEY, THE TELEGRAPH

ODESSA YOUNG · JOSH O'CONNOR · ṢỌPẸ́ DÌRÍSÙ · WITH GLENDA JACKSON · AND OLIVIA COLMAN · AND COLIN FIRTH

MOTHERING SUNDAY

A FILM BY EVA HUSSON

FILM4 · BFI · @LionsgateUK · LIPSYNC · LIONSGATE



الفيلم عرضه العالمي الأول)، ومهرجان تورونتو السينمائي الدولي ومهرجان لندن السينمائي . فيلم "أحد عيد الأم" لإيفا هوسون هو دراما ملحمية متعددة الفصول تبدأ في إنجلترا بعد الحرب العالمية الأولى، في منطقة ريفية خصبة وفخمة حيث تعاني العائلات الميسورة من الحزن الصادم من وفاة أبنائها في الحرب. تركز الدراما متعددة الأوجه عدستها على النظام الطبقي البريطاني.

عمل السيناريو على استخدام الفلاش باك وإلى الأمام، ولكنه يركز دائما على جين فيرتشايلد (وهي أوديسا يونغ)، التي يمتد زمن قصتها لعدة عقود مقسمة إلى ثلاث مراحل متميزة من حياتها. تبدأ جين حياتها المهنية كخادمة منزلية مهذبة نشأت في دار للأيتام، تنجذب إلى الأدب ولديها عين مراقبة حريصة. يتحرك سيناريو أليس بيرش بالزمن بمهارة إلى الأمام والخلف في الوقت المناسب دون أي تمهيد الى هذه الانتقالات، لذلك سنعود إلى الاجتماع الأول لبول وجين، ثم بعد سنوات إلى زواجها من دونالد (سوبي ديريسو)، وهو فيلسوف حساس. هناك أيضا لمحات أبعد من ذلك لها كامرأة عجوز، لعبت دورها غليندا جاكسون (في أول ظهور سينمائي لها منذ ثلاثة عقود).

الفيلم من ناحية صورة لمجتمع طبقي وكذلك انعكاس الحرب وأثارها على سلوك البشر وتصرفاتهم. لقد دمرت حياة عائلة نيفينز وكذالك شيرينغهام بسبب فقدان أبنائهم، الشاب بول يتزوج من إيما، وهي فتاة متجهمة وغاضبة، وهذا الارتباط ليس من أجل الحب ولكن من أجل المال ومن أجل المحافظة على المستوى الاجتماعي والطبقي بالرغم من غياب الحب بينهما. في حين تبدو الفتاة جين فتاة تكافح من أجل الصعود من لا شيء حرفيا إلى مكانة بارزة في هذا المجتمع المتغير، باستخدام ذكريات حياتها المبكرة والانغماس في الثقافة التي يمثلها نيفينز وشيرينغهام (السيد نيفينز يمنحها إمكانية الوصول إلى كتبه، وفي تحقيقها في منزل شيرينغهام تنجذب بشكل لا يقاوم إلى مكتبته) لذا فإن الكتابة هي التي تنقذها في النهاية. في الفصل الأخير من حياتها بعد أن فازت جين (التي تلعب دورها الآن غليندا جاكسون) بالعديد من الجوائز الأدبية.

هناك فجوات كبيرة أخرى في حياة جين لم يتم شرحها بشكل كاف. لا يستطيع المشاهدون أبدا معرفة ما إذا كانت جين قد مرت بأيّ صراعات ككاتبة قبل نشر كتابها الأول. مغازلة دونالد وجين هي أيضا لغز كبير. بعد مرور ما يقرب من ست سنوات، أصبح الزوجان عاشقين سريين، يسرقان اللحظات معا عندما يستطيعان، يقفز الفيلم من دونالد وجين على وشك الزواج، إلى مشهد فلاش باك لكيفية لقائهما في اللحظة التي يقترح فيها دونالد الزواج ورد جين بالإيجاب. نلتقي بجين مرتين أخريين في المستقبل مرة وهي كاتبة تكافح وتعيش حياة بوهيمية. وأخرى في عمر الثمانين وهي المرأة الناجحة التي تقيّم حياتها ومسيرتها المهنية وتفكر في مسار حياتها وهي في سلام مع نفسها. ونجح الكاتب سويفت وسيناريو الفيلم على طرح الفروق الدقيقة في هذه القصة بنعمة وبلاغة هادئة. تأمل المخرجة إيفا هاسون في فيلمها المؤثر والممتع بصريا - وإن كان ضعيفا - في الحب والخسارة، استنادا إلى ذاكرة المرأة ليوم مؤثر يتردد صداه خلال حياتها الطويلة. ولكن سرعان ما تجعلنا هاسون نفهم أن هذه الطريقة التي تعمل بها الذاكرة متغيرة ومتلونة المراحل الزمنية وذات الإيقاع منطقي .

تدور أحداث الفيلم وسط آثار الحرب العالمية الأولى، التي أودت بحياة العديد من الأبناء بين أصحاب عمل جين وعائلة عشيقها، ويقفز الفيلم بشكل متقطع إلى سنوات جين الأخيرة في محاولة لتقديم صورة واضحة عن الحالة الإنسانية.

الكاتبة جين التي تستخرج ماضيها للإلهام هنا، على الرغم من أن هويتها أو موهبتها في الكتابة لم تكن واضحة في وقت مبكر من سرد الفيلم لكنها تستمد من ذاكرتها التي لا تشوبها شائبة لكتابة الروايات ونالت الشهرة و الجوائز. لقد كان حبها السابق بمثابة مصدر إلهام بالإضافة إلى موهبتها الأدبية وبالتالي حصدت هذا النجاح. أجد النصف الثاني من قصة جين في وقت لاحق من حياتها أكثر إثارة للاهتمام. من الواضح حتى عندما كانت خادمة كانت تهدف إلى أكثر من الاستمرار في الخدمة. في النهاية أصبحت كاتبة وتزوجت من الفيلسوف دونالد الذي التقت به أثناء عملها في متجر لبيع الكتب. الخيط المشترك في كل مراحل سرد الرواية هو الشعور بالتململ وعدم الرضا والقلق وهي الصفات التي قد تساعد على المدى الطويل الشخص على تحقيق النجاح. الفيلم يتمحور حول الحب والخسارة، ليس فقط في ما يتعلق بالعلاقات في حياة جين ولكن في عائلة نيفينز أيضاً التي عانت أيضا من فقدان أطفالها خلال الحرب. بصرف النظر عن مشهد واحد بين جين والسيدة" نيفين "بالكاد يتم ذكر الحرب في الفيلم .

يقفز الفيلم الى المرحلة الثانية وهي علاقة جين مع دونالد ومن ثم الزواج،



البداية بمشهد يوضح كيفية لقائهما ومرورا باقتراح دونالد الزواج ومن ثم رد جين بالموافقة على طلبه، دونالد مؤلّف وفيلسوف وجين لم تكن قد أصبحت بعد كاتبة محترفة بل كانت تعمل في متجر لبيع الكتب وكان دونالد زائرا دائما للمكتبة ومن ثم تطورت علاقتهما وأصبحا شريكين مخلصين وداعمين لبعضهما البعض. على النقيض من علاقة جين السرية مع بول كانت العلاقة بين دونالد وجين في العلن، ومع ذلك لا يعالج الفيلم أبدا حقيقة الاختلاف بين جين ودونالد في مسألة اختلاف الأعراق وخصوصا في عشرينيات القرن الماضي والتميز العنصري على أشده وسط المجتمع الانكليزي. هذا التناقض في الاعتراف بالاختلافات العرقية لهذين الزوجين وهما يعيشان في جزء من إنكلترا حيث كانت العلاقات بين الأعراق أكثر عنصرية، ومع ذلك يبدو الأمر زائفا للغاية وجاهلا عن عمد، لأن الفيلم لا يظهر دونالد وجين أبدا وهما يختبران أو يتحدثان عن أيّ تحيز من أشخاص آخرين بسبب العلاقة بين الأعراق بين الزوجين. حتى في المناطق الأكثر انفتاحا وتقدمية في إنكلترا، فإن الرجل الأسود والمرأة البيضاء في علاقة رومانسية يتعرضان لمشاكل جمة في تلك الفترة وبعد الحرب العالمية الأولى .

في النهاية تفكر جين في خياراتها، التي تغذي إبداعها في النهاية، لتصبح مؤلفة ناجحة وزوجة محبة لدونالد (سوبي ديريسو) الذي يدعم رحلة زوجته الأدبية، والتي تنطوي على ذكرياتها عن بول وتجربتهما معا. في البداية، يمكن أن تشعر القفزات بين الفترات الزمنية ممّا بعد الحرب بأن الذاكرة انتقائية حينا ومختلطة أحيانا وتنتقل في اتجاهات مختلفة. المخرجة إيفا هاسون تستحضر الشخصيات الحية من رواية غراهام سويفت إلى الحياة بمساعدة أوديسا يونغ في أداء مذهل. بالاضافة إلى التميز في تصوير الدراما البريطانية من قبل المصور السينمائي الجنوب أفريقي جيمي دي رامزي، وتميز أيضاً بإضاءة استثنائية وخاصة في المشاهد الداخلية التي تتناقض مع الريف الجميل المضاء بأشعة الشمس. كما يضم الفيلم أزياء نابضة بالحياة لساندي باول الحائزة على جائزة الأوسكار، إنه فيلم جميل ومصمم بشكل وسيم تم تصويره بدقة وأداء لا تشوبه شائبة .

ففيلم "أحد عيد الأم" فيلم لا يتعلق فقط بالذاكرة بل يتعلق الأمر أيضا بالحرب والدمار الذي أحدثته في عدد لا يحصى من القرى مثل القرية الإنكليزية التي يسرد حكاياتها الكاتب غراهام سويفت والتي فقدت جيلا كاملا من الأبناء. في البداية، الفيلم وكأنه قصة حنين إلى الحب المفقود ويتحول إلى انعكاس حزين من الصدمة الوطنية والشخصية المحطمة للروح، ويتحول مرة أخرى إلى تأمل في العملية الإبداعية والوقوع في حب القراءة والكتابة. وفشل الفيلم في تسخير قوة الممثلين المتميزين كولمان وفيرث إلى أقصى حد ممكن. ولم تمنحهم كاتبة السيناريو سوى بضع لحظات فقط لعرض شخصياتهم. المشهد العاطفي في الغداء هو ذروة حضور كولمان على الشاشة، وهو قصير جدا بالنسبة إلى ممثلة جذبت الجماهير عدة مرات في السنوات القليلة الماضية وحدها. على الرغم من أن شخصياتهم لا تغير بالضرورة اتجاه الحبكة، إلا أن قوة نجومهم تضيع بسبب لحظات قليلة جدا من التفاعل .

كاتب من العراق مقيم في لندن



الرقصُ في الظلام

شمّاء الرحيلي

ترنيمةُ الوجود

حلَ ليلٌ مشبوبُ البرودةِ، ليلٌ إذ يزدادُ حِلكة، يزدادُ غموضاً، كان يبدو أن النجوم قد خَبت في السماء، كأنما دُست في عجينةٍ مُظلمة، وذابتْ، لتعودَ في داخلي حصتي من النور.

تناهى من خلفِ الوادي، في البقعةِ المحشوة بالحشائش والبيوت الصغيرة المتفرقة ذاتُ اللون التُرابي، نعيقُ بومٍ وحشرجةُ رياحٍ مكظومة، حابسةَ الهواجس، تتدرّبُ على أغنيةٍ لا تجتمعُ في معزوفة واحدة، حيثُ تنحدرُ الدمعة لتصير بعد لهيبها رَحيقاً، حيثُ الألم يتبددُ بالرقص على إيقاعاتهِ، ويوشكُ الموتُ على أن يفيضَ حياةً، كُل شيء يتحوّلُ في السمفونية الكبيرة، كُلُ شيء يتحدُ، وما يتنافرُ يربضُ على نحوٍ متحجرٍ في المقبرة.

وانقضى ليلُ الروح برجفةٍ للأخيلة، فجأةً، ما من صوت، ما من رؤيا، ما من خيالٍ عرضٍ ليلي أخير، وعبرت قبلَ أن تنسلّ من هوةِ نافذةٍ ضيقة مثقوبة في جدار السجن، روائحُ ليلكٍ وعنبر، سمكٌ مشوي، صابونٌ غار، مُتقدة ذاكرةُ المسجون، أكثرُ منها اتقاداً روحهُ، أشدُ منها يقظةً رسوماتهُ العقلية التي لا يفصلها شيء عن العالم الخارجي، ولا حتى باع، كُلها تتسربُ من تلكمُ الهوة وتتلاشى فيها، منذ حوالي ستة أعوام، وفي هذا الظلام الفسيح للقوقعة، كانت تعبرُ الشمسُ كُلّ يومٍ في روحي، وتخفقُ أجنحةُ الطيور، بعيدٌ هو بيتي ومزرعتي، متكومٌ هو الموت على حافة القضبان الضَجرة، والشيء الغريب أن النهار الكادح والليل الناعس، الاحتضار والولادة، الطفولة والشيخوخة التي تجرّ أذيالها البيضاء نحوي، الخيرُ والشر، كُل ذلكَ مجتمعٌ، منبعثٌ من مصدر واحد، عائدٌ إلى المنبع الأصل، فرديٌ لا تجزئهُ تناقضاتُ الزمن.

في قلبِ ساعةٍ ساورني الشكُ، ذلكَ أنهُ من الطبيعي أن أنحدرَ نزولاً نحو شقاءٍ أبدي، ثم عدتُ للتساؤلِ ثانيةً، أليس الإنسانُ باحث منذُ الأزلِ عن معنى وجودهِ سواء كان في الزنزانةِ أم في القصر، في المنفى أم الوطن، منبوذاً أم محبوباً؟

ورانَ السكونُ، رانَ اللاشيء، هبطَ الخواءُ، سمعتُ وقعَ أقدامٍ، صُراخ، ثم عادت موجةُ فراغ، وجهُ زوجتي يلوحُ، يدمغُ أفكاري الموحشة، ها هو ينبثقُ، فتياً، موردُ الوجنتين، والعيونُ اللامعةُ من فرطِ الحنين غدت سائلة، العيونُ تسيلُ مع الدموع، تلكَ العواطف، آهٍ، ترتعشُ الآن، كشمعداناتٍ على رفوفِ المواقد، تُدفئُ بردَ الفؤاد وهو يطرقُ بعذاب، ليس ثمةَ تنافرُ بينَ نزوعي للبؤس، وهروبي إلى حديقةِ البيت، أو الحقل، سامعاً خشخشة أوراقٍ خجلي، وصوتُ طفلي وهو يعدو بحماسِ الربيع:

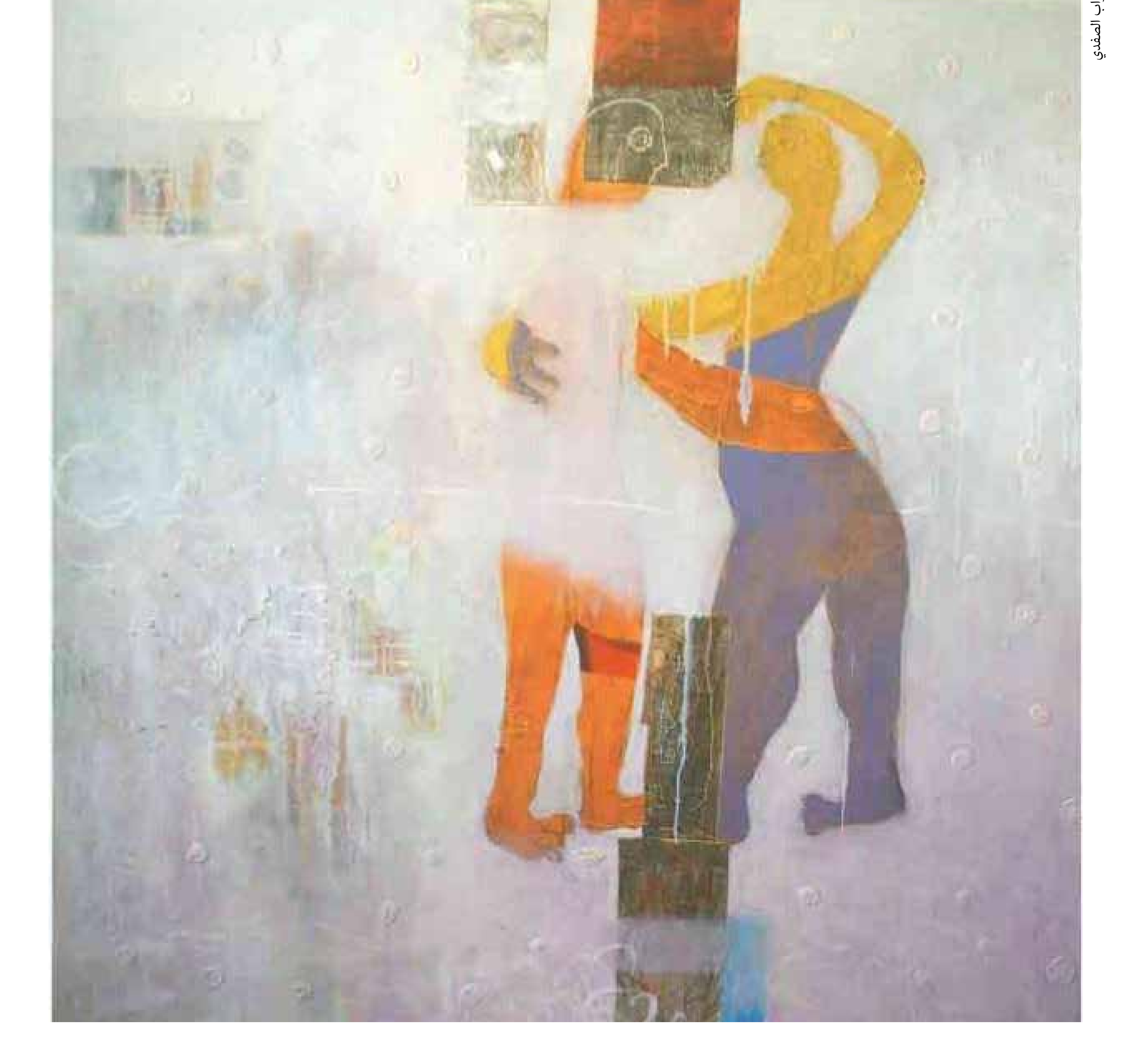
لا تنس هدية ميلادي.

وينأى راكضاً، ينأى الصوتُ، تقودُ الرياحُ العابرات صداه وترجعهُ إليّ.

لا تنساها.

قُلتُ لنفسي: حينَ يستبدُ بي التعبُ، سأبحثُ عن مكانٍ ما، سأعثرُ عليه في داخلي، سأستأنفُ الرقص، فالسأمُ رقصٌ، والانتظارُ رقص، الأحزانُ والمسرات، الصراخُ والبكاء، وحينما يتوقفُ رمزُ الخصبِ في الروح متمثلاً في الانسجام مع الموسيقى الكبرى، حينئذٍ تدقُ الساعة الأخيرة، لذا سأرقصُ، سأواصلُ الإصغاء لتدفقِ الحياة، فالشيء الذي أُدركهُ هو أنني باستطاعتي التَحولَ من سجينٍ مُكبلٍ إلى مسافرٍ نحو فضاءاتٍ رحبة داخل العالم الضيقِ الذي لا يسعُ وجودي المُمتد.

وعلى مبعدةٍ من السجن، ومضت النجومُ، حلّ انبلاجٌ ضوئي لبريقٍ سماوي، في هذه الاثناء، اتقدت عيونهُ، مرة أخرى عثر على نغمة روحه، مرة أخرى رَقص، أطلق عذاباته في مقصلة الوحدة، ورغم هذا ظلَ متناغماً في النسيجِ المتماثل للنغمة، وأسدلَ النعاسُ الشفيف ستائره.



سراب الصفدي

العينُ الحارسة

(1)

أطبقت الظُلمة، وتأرَجت عُذوبةُ ليلٍ تنسابُ من أعاليه أضواءٌ شفيفة لقمرٍ مُنير، لعَلنا يصدفُ أن ولَينا انتباهاً مَشوباً بالقلقِ المستترِ خلف رحمةٍ حانية لأمهاتٍ يبحثنَ عن أطفالهن إثرَ اختفاءٍ مُباغت، لا جرمَ أن الطفل وقعَ فريسةً لزحامٍ مجنونٍ في الأماكنِ العامة. أُمهاتٌ تلوحُ من أعينهن رجفاتٌ محمومةٌ وعذابٌ يكفي لإذابة القلوب الصَلدة، يُصورنَ لنا حالات خالدة لأرواح منهمكة في البحث، يواصلنَ احتراقهن حتى يجدنَ، ولسوفَ يجدنَ حبَة القلب التائهة.

موغلٌ في الاضطرام والعصفِ هذا البحث، لكأن الأحلام المُزخرفة بتوهج عقل كبير لطفلٍ حمله الوسن بين جنبات صدر أمه، ينبضُ برؤى مُغايرة.

(2)

تمتدُ قاعة الاستقبال كما لو أن أيادٍ خفيةً تشدها من كُل الجوانب فلا أكادُ أرمش حتى يتبين لي أن المكان توسعت أركانهُ بطريقةٍ

مُرعبة.

كانت هذه أول مُلاحظة ثقبت عقلي، بينما تضغطُ أمي على يدي بقوة تتولد معها حرارة تتدفقُ على إثرها حباتُ عرقٍ بالغة الصغر في جوانب أصابعي.

ابقَ هنا، لا تبتعد عن هذه الزاوية.

وابتعدتْ، الوجوه هنا تكبرُ وتشيخُ، تصيرُ أبشع، والعيون تتناثر، ترمقني، يُصدرُ سقوطها دوياً مُزعجاً ككراتِ الكُجّةُ، سقطت عينٌ بجانبي، شهقتُ، اندستُ في جيبي، صرختُ وأفلت الصوت من فتحة النافذة الكبيرة، لم يَعد.

لم تُصغِ إليه أُمي، ذابَ كيانُها في زحامٍ من الضحكات والروائح النفاذة العطرة، عندما تحركت ناحية اليسار دار المكان دورةً حثتني على الإحساس بالغثيان، أجلتُ بصري في المكان، كان هناك طبقٌ ترقص فيه قطعٌ من حلوى الجيلي الملونة، المختالة بضياء انعكاساتها، ظَلت عيني مُعلقة، مشدودة ناحية ذلك الصخب المُلون المثير، تقدمتُ وجلاً بضع خطوات، وحين التفتُ ناحية الزاوية التي خَلفتها ورائي مُعتمة، لم أجدها.

ابتلعتُ الخوف على مضضٍ، زاد اضطرابي، عندئذٍ شعرتُ برأسٍ ضخم يُطلُّ من فوقي كيقطينة كبيرة، رأسُ امرأة عجوز، تساءلتُ كيف لم يخترق رأسها السقف؟

أتائهٌ أنتَ؟ المسكين.

لحظتها هاجت معدتي بآلامٍ عنيفة، لم أُعقب، أطلقتُ رجلي في الفضاء المختنق، بحثتُ عن أمي، عن الطبق الملون، كانت كل الأشياء تتداخل وتفقد وجودها الحقيقي. انزويتُ في زاوية صغيرة، أوسعُ من الضجيج، بعد ساعة من الانعزال والتململ واختلاق الخيالات التي تسبب الدوار، عبق أنفي برائحة مألوفة، وداعبت يدٌ معصمي في رقة، يدٌ فيها هيئة الحب والحياة، أطلقتُ ضحكة، لم تنفلت هذه المرة لتختفي، ظلت عالقة في وجهي، والعينُ الحارسة التي اندست في جيبي عادت إلى أُمي.

فيحٌ النارِ والروح

تُوشكُ الشمسُ على الأفول، فيما يُكملُ الخريفُ جولاتهِ ذات الأصداء المُرتجفة، حاملاً رياحهُ المُثقلة بالعبوسِ والأماني نحو النوافذِ المُشرعة، كان يرقبُ نأيَ الضوء الأرجواني، وانبعاث الأنسامِ التي علقت في الرياح المتسللة من فتحة نافذته، عندئذٍ بدا له أن عالماً بأسرهِ سيفصلهُ عن عالم الحقيقة الذي كان رابضاً فيه، لِمَا يوحي له المغيب بالعذابِ المستبد؟ بالخوفِ ناشباً أظفاره؟ كان مستريحاً منذُ ساعاتٍ تحدوه يقظاتٌ عذبة لا تخلو من الغرابة، لِمَا يحسُ في أعماقه بلهيبٍ مستعر؟

لُججٌ عميقةٌ تغورُ في باطنهِ، تتركهُ مضطرباً، وكأن الغروبَ فوهةٌ سحيقة تذرُ روحهُ في ظلمة أبدية، محاصرة، تحترق. ناحلاً، أشيبَ الشعرِ غدا، شابٌ في العشريناتِ من عُمرهِ. كانت الغرفةُ التي يقطنها أقربَ لصندوقٍ طولهُ يزيدُ عن عرضه، أكبرُ منها كان رأسه العِملاق الذي يفورُ منه قلقٌ متواصلٌ بدائي وكأنما حالَ ضبابٌ سحيقٌ دون أن يبصر عمق أفكاره الراعبة وانقيادَ روحهِ للظى.

مُجرد أفكارٍ، صغيرة، تتفاقم، تنتهبُ كيانه، مقدودة من نار، تتسربُ بتخابثٍ إلى عقله.

كان يخشى أن يُدلي باعترافاته الداخلية.

أصواتٌ داخلَ رأسي تروحُ وتغدو.

يتفهمُ فئات البشر، حادس يقظٌ مُعذبٌ بالفهم، يرى أولئكَ الذين يجيئون لزيارته حاملين التعاويذ بينما تكتسي ملامحهم ريبةً وهم يتحادثون.

الأصوات الشيطانية غيرُ محمودة في عالمنا!

وفي مُعظمِ الأحيان حين يمر الأطفالُ بمحاذاته لا يتوانون عن الإشارة إلى رؤوسهم، ضاحكين في خفوتٍ يُنبئُ بعجزٍ دفين على إدراكِ حالته.

ويَهبطُ الهزيعُ الأولُ من الليل.

هنا بالذات، في هذا الوقت، عَلمَ أن ثمة بحيرة من جحيم تم طلاء روحهِ بمياهها التي لا تجف ولا تصيرُ إلى زوالٍ، أتكونُ هناك تفسيراتٌ أخرى مُبهمة عليهِ أن يستشفَ كُنهها؟

ساورهُ هاجسٌ راعبٌ، أن ينتزعَ هذا العقل، أن يموت في مجد الذكاء الإنساني الذي انقلبَ ضده. تمدد على سريره، داساً رأسهُ تحت الغطاء، توقظهُ لفحاتٌ من أنين رياحٍ، كُلما سكنت، عادت، يحدوها الهيجانُ، واختلاجاتُ آلامٍ مُتلفّعة بالصمت، محضُ هروبٍ مُتنكرٍ أن يأوي إلى الاختفاءِ، مُقتنصاً لحظة سُباتٍ، برودة، ترتعشُ لمرورها ألسنةُ نيران فوضوية يعجُ بها رأسه، لا مرئياً من مخالب الأصوات، يخالُ نفسه، هو المُلقى في عراءٍ تنهشهُ.

آيلٌ للتلاشي هذا الجسدُ المتوسدُ فِراشه، جليةٌ آثارُ موت الروح، فحينَ تصدرُ أيّ حركة، حين ينبعثُ أيّ صوتٍ؛ يكفلُ له انهياراً آخراً، تحفيزاً لأصواتٍ ناهبةٍ أكثرُ جنوناً، وحتى يتداركَ انطفاءهُ الأخير، كان يزرعُ أضافرهُ في سويداء صدرهِ، على غيرِ قصدٍ، سوى التشبثُ بنجاة، يؤمنُ على الأقل أنها إن وجدت، ستكونُ في أعماقه، رُبما بالغَ في عذابهِ، فالموتُ يتجسدُ في أشكالٍ مغايرةٍ، أنقصها عذاباً، أكمَلها في التشييع، ويذوبُ الشاب، وكُلما ناظرهُ أحدٌ مّا، يخالهُ صرحاً، لكنه كتلكمُ الصروح التي تتآكلُ من جوفها، فإذا ما تداعت تسقطُ مُصدرةً صوتاً مجلجلاً، صداهُ التفجع.


سراب الصفدي

وخفِّ ضوءُ النار، وعلى السريرِ الرازحِ تحت وطأةِ سقيمهِ، لاحَ الشاب أبيضُ الشعر، أبيضُ الوجه، ضامرةٌ ملامحهُ، مُتشحٌ بوقارٍ يشبهُ الموت، ناضجٌ من أثر النيران المُسلطة على عقل وروحٍ هُما إكسيرُ وجود الإنسان، ناضحٌ ببريقِ يُتائمُ لمعانِ صخورٍ أُغرقت في النار حتى صارت جواهراً. عقلٌ أُريقَ، نازفٌ، في لحظةٍ كاد يكونُ طُعماً للترابِ، وللأرضِ أن تصيرهُ كيفما شاءت، جذراً، ورقه، عصفوراً.

أفاقَ من غُبارٍ مُبعثرٍ، قليلهُ قامَ، ينتشلُ بقيتهُ، كطيرِ عنقاء قامت حياتهُ من رماد، ولا تَسل الناجين عما إذا أبصروا من موتهمُ شيئاً لم يلحظهُ الآمنونَ، فاليرقاتُ يتمزقنَ، يُوَلولنَ، يتبددنَ ألماً في رحلة تحولهن، قبل أن تستيقظ فيهنَ سيرةُ الفراشاتُ الجديراتِ بالتسابقِ مع النسائم لتجهيز عُرس الحقول، تَحولَ الشاب، ويقالُ إن الأصوات لم تعد تعبرُ رأسه منذُ أن ماتَ وعاد.

كاتبة من السعودية



بايْ عَرَبْ

إلى روح علي بن غذاهم

محمد ناصر المولهي

في الكرّاكة
اللّيلُ يشمُّ الليلَ
ووجهي يغرق وسط صراخ الصبية والفتياتِ
أحاول أن أتذكره
كيْ أُخرجه
كي أمسحَ عنه العارَ
وأبعدَه عن أهلي.

***

لا شمس
ولا نافذة يدخل منها يوم آخر
لكنّ حنينًا أشهبَ لا يتركني
يكبُرُ حولي
وهواءٌ بين يديه الراجفتين
كذيليْنِ
أحاول أن ألمسهُ
وأراني أضحك فيه.

***

أتذكّر نفسي طفلاً يحلُم أن تأخذه فرسٌ
أسرعَ من بارود الخيّالة
أجمل من جارية البايِ الحلوةِ.
أحلم كنتُ
بأنّي أمسك خوف القرية من رجليه
وأربطه مقلوبا
في بابٍ تَعِبٍ
وتراني أمي
وابنة عمّي
وأبي الغارقُ في الأعشاب
يراني
وأنا أضحكْ.

***

أبكي الآن وأضحك
يخرج من عينيّ طريقٌ
لا يمكنني أن أمشي فيه
إبطيّ يلفّهما البردُ
ورجلاي بلا أرض
جسدي يحجبهُ ظلي الأوسع من أيامي
روحي وهي بشكل فقاعة ماء تائهة
في الزنزانة
تغرق من فوقي
معهم أغرق.

***

كان يذوبُ طريق
يخرج آخر
وظلام يملأ صدري بالأسوارِ وأشياءٍ صرْعى.

أغرقُ
لكني أتنفّس
أتمزق لكنّي أبصرُ
كانت رئتايَ حوافرَ من فرسي
فرسي ضوءٌ
والضوء بعيد.

وليد علاء الدين

***

قالوا إني الأعرابيّ
وقلبي رملٌ
رأسي حجَرٌ
ويدايْ
فيما كنت بكيت لأجل فتاة تبكي
غنيت لأجل فتاة تبكي
وأخذت على فرسي
صوت فتاة تبكي
فوق خطايْ.

***

تبكي كانت
فيما مدُنٌ
بالتجار وبالعمّال * وكل مشايخها
تُشعل تحت ذراعيها النار
النارُ كما قلبي
ودموع فتاة صوتي
والنصر قريبْ.

***

هاتوا صبانا
واحملوا تيجان إكليل من الأحراش
ولنأخذ قُرانا في البرانس
صوتنا البارود
جلدتنا التراب
وليس أعلى من مياهٍ سوف نخلقها معًا.

***

حملوا لنا آبارنا بعظامنا
اقتلعوا لنا أكتافنا
ليشيّدوا منها قصورا حولها شجرٌ وأقمارٌ ملوّنةٌ
سنمشي فوقها
ومعا ستحضننا بلا أيْدٍ معا.

***

تحت الحوافر نارُنا
فوق الحوافر نارُنا
الأجسادُ من حطبٍ وأصواتٍ
فإما أن نعيد الشمس للأحراش
أو نرمي عمائمنا معا.

***

البرد يأكل نارنا
والريح كلب
من كلاب الباي
يأخذنا الحنين إلى قرانا
حيث لا غيم
ولكن فوق أرجلنا المطرْ.

***

وهناك لا أبواب نغلقها
ولا غنم لنرعاها
ولا زرع
ولكن تحت أرجلنا مطرْ.

***

قلتم أنا "بايٌ"..
أنا منكم
أنا رجل يحب الله والفجر الذي فيه التقى
ضوءٌ وأنفاسٌ معلّقةٌ
ومئذنة تلفّ الكونَ ثم تعود منه
أنا قيلٌ بعدكمْ يا إخوتي
لا تتركوني ها هنا
فأمامنا غدنا وماضينا.

***

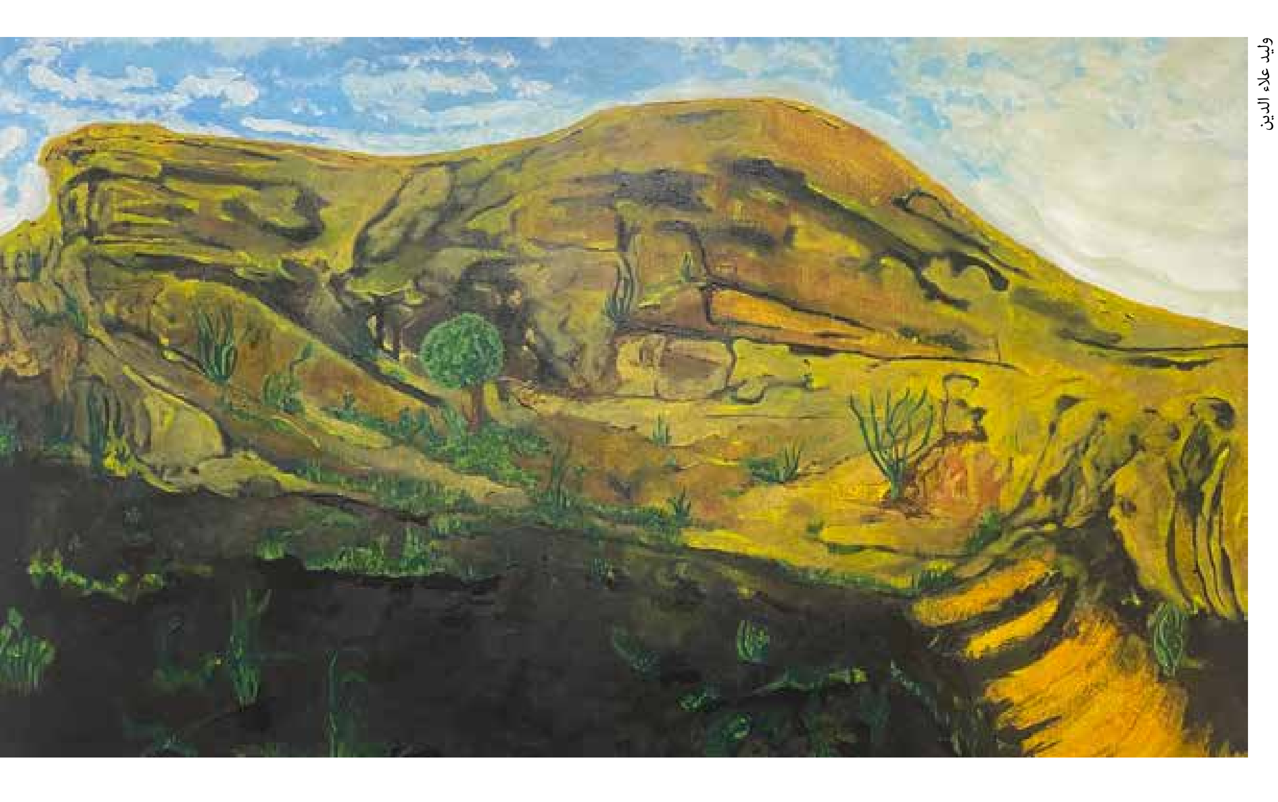
لا تتركوني سوف ينتصر الصدى
أصواتُ من رحلوا
ومن جاؤوا
ومن ماتوا لأجل حكايةٍ مقتولةٍ
من أطلقوا الأيدي أمام الحقل كي يضحك.

****

الثورة نار المحتاجين إلى دفء
ظلّ المرتحلين بلا أجساد
فوق تلال لا تعرفها غير الريح
وقيّاد البايْ.

***

الثورةُ حزن امرأة
هي كل أرامل هذا الكون



وليد علاء الدين

الثورةُ وديانٌ تجري
بستانٌ
يتعب في خضرته الضوءُ
زهورٌ يضحكها النحلُ
وسرب طيورٍ
ينزل نحو الماء.

***

الماء قديما
كان عيُونَ رجالٍ
ثاروا ضد ضباعِ البايْ.

***

مشيتم بعيدا
وكل إلى أهله عاد
صرتم
قبائل هابيل ضد قبائل قابيل
وحدي
هُزمتُ
أبي ماتَ ما بين أعشابه
والبلاد تذوبُ.

***

ها هي أولى خطواتي
تفلت مني
وحدي
أبدأ مشيَ طريق لا أبصره أو أعرفه
لا يمكنني أن أحصي كم من بشر
مروا مني
وكم انكسرت روحي
فوقي
أو من بين يدي.
أريد يديّ وأن أمشي أكثر
قد يتذكرني أحدٌ غيري.

شاعر من تونس

إشارات:

*الباي حاكم تونس أيام الدولة الحسينية التي تتبع الحكم العثماني. بايْ العرب صفة أطلقها الثوار على قائدهم علي بن غذاهم.

**العمال المقصود بها عمّال الباي الذين كلفهم بقمع ثورة 1864.



ملف

قصص عربية


قص

رسالة إلى سجين

أحمد إسماعيل إسماعيل

ولدي نزار، اشتقت إليك كثيراً يا حبيبي، لقد طال غيابك عني، حتى بتّ أحس أنني فقدتك منذ زمن بعيد جداً، مذ كنت صغيراً، لا قبل ست سنوات، وكم أخشى أن أموت يوماً فجأة دون أن أراك، وألا يكون وجهك الحبيب هو آخر ما يقع عليه نظري، لقد هرمت أمك يا ولدي، وبدأ المرض ينتشر في كل أنحاء جسمها، وملاك الموت يحوم حولها، وكم أخشى أن يختطف روحي قبل أن ترتوي بمشاهدتك.

أنا عاتبة عليك يا ولدي، وحزينة، وأريد أن أعرف سبب تبدّلك المفاجئ، من إطلالة بوجه ضاحك وتحية وتقبيل يدي كلما عدت من عملك إلى صمت ووجه حزين، ستقول لي إن ذلك كان في الواقع والآن أنت تحلمين، وما ترينه مجرد حلم في منام كما يقول لي أخوك. أعرف أنه حلم، ولكن لماذا تختفي فيه بلمح البصر، ما أن تظهر حتى تتلاشى مثل طيف وتتركني أنهض مفزوعة وأناديك وأبكي.

نزارو.

أيها الولد الحبيب، أنت تعلم كم قاسيت من حرمان بعد أن رحل عنا والدك باكراً وقد ترك في عهدتي، أنا الأرملة صغيرة السن، والوحيدة بلا سند ولا معيل، أربعة أطفال: أنت وأخوك الكبير وأختاك، فلماذا أعدتني بغيابك إلى تلك الأيام، وتزيد في همي بظهورك في الحلم وأنت كسير القلب مثل يتيم جائع؟ ألا يكفي ما قاسيته من أجلكم. هل تريد أن أعيد عليك رواية قصة حياتي التعسة؟ هل أذكر لك أيام الحرمان والفقر والخوف في ليال الشتاء عندما كنا وحيدين بلا رجل ولا معيل، كي يرق قلبك لحالي.

تباً لي، لقد عدت للشكوى مرة أخرى، لا تنزعج من أمك يا فلذة كبدي، فهذه عادة النساء اللواتي يترمّلن وهن صغيرات السن، ولكن، لتعلم أيها الحبيب، أن كل تلك المعاناة التي ذقت مرارتها، قد بدأت تزول حين تزوّجتم جميعاً.

حينها قلت لنفسي: آن لك يا زبيدة أن تستريحي، وأن تنتظري بفرح قدوم الأحفاد. فلا شيء يدوم، حتى الحرمان. رغم أنه افترس من عمري أجمل مراحله.

لولا ما حدث لك في تلك الليلة من سنة 2012 والذي أعاد تلك العذابات دفعة واحدة، وكسر ظهري أنا المرأة العجوز.

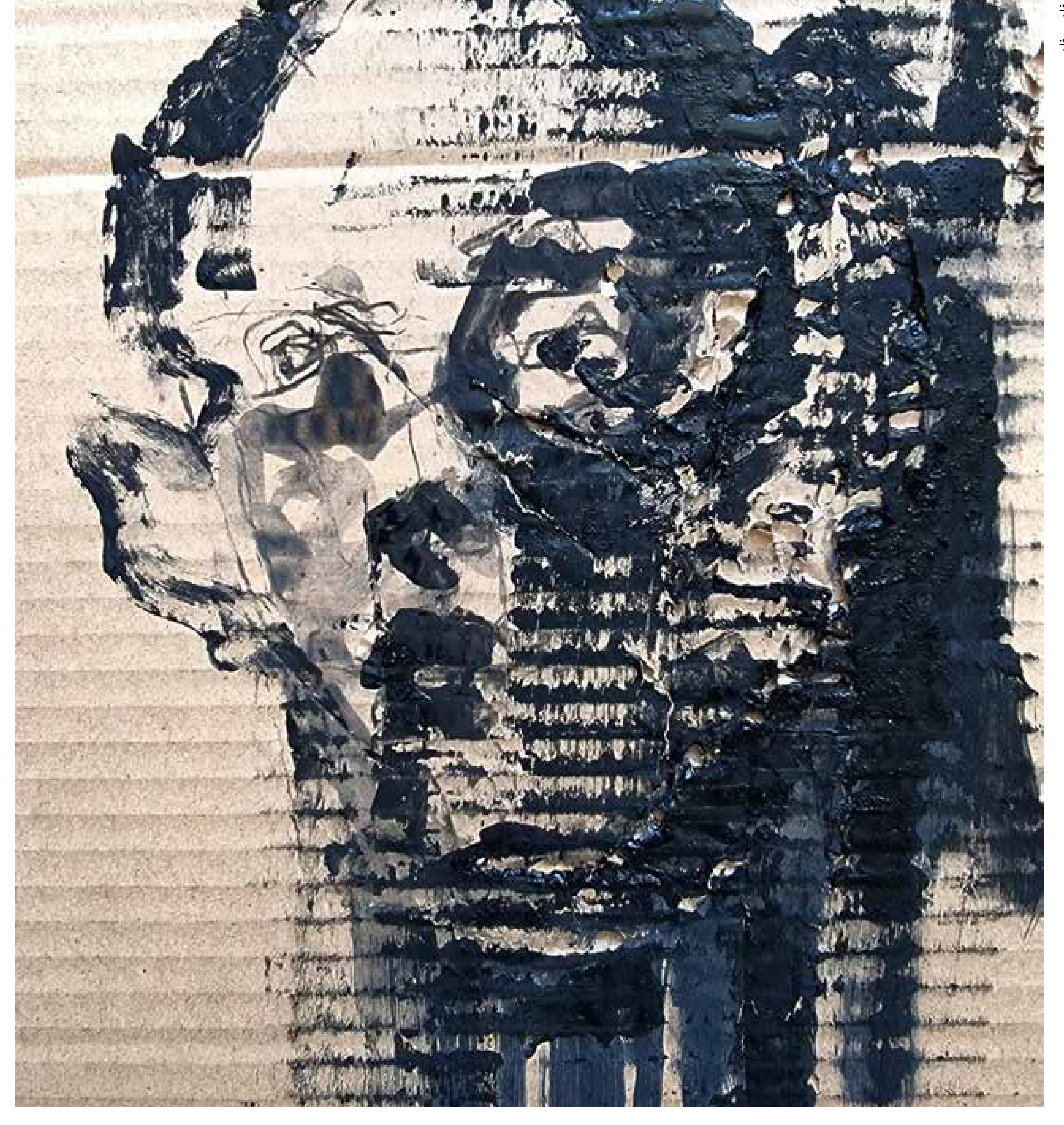
لن أنسى تلك الليلة المشؤومة ما حييت، وكيف أفعل ولم يعد في ذاكرتي شيء سواها!

في ذلك اليوم، وعندما لاحظت جنوح الشمس نحو المغيب، ولمّا تأت، سألت زوجتك وأخيك عن سبب هذا التأخير غير المعتاد، فسخروا مني قائلين: سيأتي الرضيع الكبير، إن مكان عمله بعيد عن حينا، وأزمة المرور في دمشق خانقة، وخاصة في أوقات نهاية الدوام، اطمئني، لن يفوته وقت الرضاعة.

وغابت الشمس، وحلّ المساء ولمّا تأت، كانت تلك المرة الأولى التي تغيب فيها عن البيت إلى وقت متأخر من الليل. بدأت أذرع أرض الغرفة الضيقة جيئة وذهاباً، وكذلك باحة الدار الصغيرة، ووجدتني أخرج إلى الشارع وأنتظر قدومك أمام باب الدار، بعد أن ملّوا من إلحاحي عليهم ليتصلوا معك ويطمئنوا عليك.

غير أن القلق لم يكف، وأنا أمام باب الدار، عن نهش روحي، فعدت إلى الداخل، وطلبت من الجميع، أخوك وأختاك وزوجتك، أن يتصلوا بك فوراً بالهاتف المحمول، وإلا سأذهب بمفردي إلى محل عملك في بلدية اليرموك، فأخرج أخوك هاتفه وطلب رقمك، فلم يتلق جواباً، وأخرجت زوجتك هاتفها هي أيضاً وطلبت رقمك ولكن لا جواب.

حينها تبدلت وجوه الجميع واكتست بصفرة ذابلة، ودارت النظرات في العيون بحيرة وخوف، وقرر أخوك مغادرة البيت للبحث عنك.


رفاعي رفاعي

لحقت به إلى باب الدار راجية منه أن يصحبني معه، فالتفت نحوي بوجه علته تعابير غريبة وصاح بصوت مخنوق:

"إلى أين سأصحبك، هذه دمشق يا أمي وليست قامشليتك الصغيرة".

ورمى نفسه في ليل الشارع بعد أن صفق الباب خلفه، وقد تركني خلفه مثل شجرة فاجأتها الريح والنار. فأطلقت صوتي مستغيثة بالله:

نزاروو.

وجهت لي أختاك كلمات التوبيخ، ووصفتا صراخي بالفأل السيء، وأكدتا لي أنك رجل وليس طفلاً، ولو حدث لك مكروه، لا سمح الله، فإن المشفى ستستعمل هاتفك وتتصل بنا. فقد تكون في مبنى البلدية، تؤدي واجب حراسة المبنى حتى الصباح، رفقة موظف آخر مثله، كما فعلت الحكومة في قامشلي بعض انتفاضة آذار، فالأوضاع في البلد بعد هذه الأزمة والثورة لم تعد كالسابق. مضى وقت غير قصير على خروج أخيك للبحث عنك، وكانت

الساعة التي ثبتها في الجدار قبل زمن، والتي كانت عقاربها تسير عكس سير حركاتك، كما كنت تقول دائماً، تقترب من الثانية عشرة. انتصف الليل وكاد ينقضي ولم يعد أخوك، كنت خلال ذلك الوقت لا أكف عن الطلب من الجميع الاتصال به، وكانت الواحدة من نساء البيت ما أن تتصل به وتبدأ بالحديث حتى تنطلق نحو المطبخ، لتكمل حديثها هناك، وبصوت أقرب إلى الدمدمة! ثم تعود بعد دقائق إلى الغرفة وقد رسمت على وجهها تعبيرا مشوشا. لا حزن فيه ولا فرح. لتجيب على نظراتي المتسائلة "هاتف كومان لا يرد. الخط مشغول. لا يزال يبحث عنه."

أخبرني قلبي أنهن يكذبن، وقلبي الأم لا يكذب، فتحينت الفرصة ولحقت بزوجتك وهي في المطبخ تتحدث مع أخيك وانتشلت الهاتف من يدها، فسمعته يقول لها:

"لقد تم اعتقال نزار اليوم، وذلك حين كان في جولة اعتيادية على المحال في المخيم. فتم القبض عليه وهو في محل صادف فيه جمعا من الرجال، يبدو أنهم من المعارضين أو المسلحين، ولكن احذري أن تخبري أمي."

حينها أطلقت صرخة قوية وانطلقت نحو الشارع. فتحت باب الدار الذي كان قد كتم أنفاسي، وانطلقت في عتمة الشارع الخال من المارة، متجهة صوب مخرج الحي، وكدت أسقط وأتدحرج إلى الأسفل وأنا أهبط درج شارعنا اللعين، الذي يبعث الخوف في قلبي كلما خرجت إليه، ولا أعرف من أعادني حينها إلى الداخل.

جاء أخوك بعد حوالي ساعة ورجاني أن أكف عن البكاء، فأنا مريضة، وقد يضاعف هذا الحزن من مرضي. ووعدني أن يسعى غداً صباحاً إلى الإفراج عنك. بالقانون أو بالوساطة. أو حتى بالرشوة. وبأنه سيدفع كل ما يملك ونملك من أجل الإفراج عنك. فنحن في بلد المال فيه مفتاح سحري لكل قفل.

وطلع الصبح بعد أن تابعت زوال الليل لحظة بلحظة، وكانت كل لحظة منه أطول من سنة، كنت خلالها ألصق النافذة المطلة على الشارع، أنتظرك وطلوع الصباح معاً، متمنية أن تكون السباق في الوصول إلينا، ولكنك لم تأت، وطلع الصبح، وما أن شاهدت أولى تباشير الفجر وهي تبدد عتمة الليل، حتى هرعت إلى فراش أخيك وأيقظته، والذي لقد بات عندنا، ليس في تلك الليلة فقط، بل وفي ليال كثيرة بعدها، تاركاً عائلته وحدها، في حي آخر بعيد عنا. رجوته أن يذهب على عجل إلى السجن ويطلب من المسؤولين هناك الإفراج عنك. ويخبرهم أن أمك ستموت لو لم تعد إلى بيتك وتنام بين أولادك، فهي امرأة مريضة وأرملة، وليس لها معيل سواك.

وخرج أخوك كما طلبت منه، دون أن يتناول لقمة واحدة من طعام الإفطار، على غير عادته منذ الصغر، قد لا تعرف مقدار حب أخيك لك يا بني، صحيح أنكما كنتما تختلفان كثيراً، وفي كل شيء، ولكنك لو وجدته أمس وهو عائد وعيونه مليئة بالدموع لعرفت مدى حبه لك.

في الهزيع الأخير من ليل ذلك اليوم عاد أخوك وقال لي، لقد وجدت من يتوسط لنزار لدى السلطات، ووعدني الرجل خيراً. قال لي ذلك وهو حزين، فطلبت منه أن يقسم على صدق ما يقوله، ففعل، وأقسم بكل مقدس.

ومضى يوم ويومان ثم أسبوع وشهر.. ولما تأت. وها قد مضى على غيابك أكثر من ست سنوات وأنت غائب عنا. كنت خلال تلك السنوات أجلس أمام باب الدار منذ طلوع الصباح وحتى بعد مغيب الشمس، امرأة وحيدة تجلس أمام باب الدار، وعلى خلاف العادة هنا، في ركن الدين، كما كنا نفعل نحن النساء في قامشلي.. ولكن تباً للعادات التي تمنع أمّا من انتظار ابنها.

ما من مرة رن جرس الباب إلا وكنت أنا أول من يهرع إلى فتحه، رغم الروماتيزم الذي استوطن في كل مفاصلي، وفي الطريق إلى الباب لا أكف عن الدعاء أن تكون أنت الطارق، وأستحضر كل أولياء الله ليمدوا يد المساعدة لك، وأنا أتخيل وقوفك أمامي في مدخل الباب تضحك وتقول لي كعادتك:

" أنا جائع يا أمي وتعبان، ولن أدخل البيت قبل أن أعرف نوع الطعام؟".

قبل أيام جاء مراقب عداد الكهرباء، وبينما كان ينظر إلى عداد الكهرباء المثبت في فناء الدار، حدثته عنك، هكذا وبلا مناسبة، قلت له إن ابني بريء، ولا علاقة له بالمسلحين، ولا حتى بالسياسة، ورغم ذلك اعتقلوه، كنت أعرف أنه موظف في مؤسسة الكهرباء وليس ضابطاً، ولكن جارتنا أكدت لي أن أغلب الموظفين في هذه الأيام يعملون لصالح المخابرات. فاحذري أن تنزلق من فمك كلمة عن السيد الرئيس والثورة في البلد. فعلت ذلك عامدة لعله يخبر الكبار في الدولة بالحقيقة.

غير أن الرجل نظر إليّ بإشفاق وقال "الله كبير يا خالة"، وخرج بسرعة دون أن يضيف كلمة واحدة. وكأني أنا عنصر المخابرات لا هو!

ست سنوات وشهران وثلاثة أيام وأنت غائب عن أمك، كنت فيها دائماً أمامي بوجهك الجميل وجسدك النحيل، وكم مرة ظهرت لي مثل ملاك، فهرعت نحوك وضممتك إلى صدري وبكيت، لاكتشف بعدها أنني كنت أحلم. وأن من عانقته لم يكن سوى زوجتك أو أحد أولادك. شممت رائحتك فيهم فظننت أنهم أنت. أخبرني يا بنيّ عن حالك في السجن، قل لي كل شيء، أريد أن أعرف كيف تنام وماذا تأكل ومن معك في الزنزانة، وهل المعتقلون معك كثر، هل هم أناس أشرار، أم أنهم طيبون مثلك؟ ثم هل تستحم كل يوم، كما كنت تفعل حين تعود من العمل؟ وماذا عن طعامك، هل تأكل جيداً؟

كلْ يا ولدي، ولا تفكر في أولادك، إنهم بخير، ولا ينقصهم سوى مشاهدتك. على سيرة المشاهدة. هل تعرف ماذا نفعل أنا وأولادك في كل يوم؟ لن تصدق ما سأقوله لك.

اعتدت منذ تلك الليلة المشؤومة على الجلوس يومياً أمام باب الدار، ليس من أجل الترويح عن النفس، تباً للنفس وراحتها وأنت بعيد عني، بل بانتظار قدومك. أجلس هناك وأنا أنظر إلى الطريق الوحيد المؤدي إلى البلد، وأراقب الرائح فيه من الرجال والقادم منهم، وبعد أيام انضم إليّ ولداك: الشقي شيرو والمسكينة روسيم.

لنتابع سوية، ومنذ الصباح وحتى مغيب الشمس، كل قادم نحونا من بعيد، ونتسابق في طرح التوقعات:

- إنه بابا.
- لا. بابا طويل وهذا قصير.
- إنه يمشي مثل بابا.
- بابا لا يكثر من حركات يديه حين يصعد درج الشارع.
- بل يفعل يا ولدي. وخاصة حين يكون في حالة تعب، فموقع بيتنا عال في هذا الحي الجبلي.

وحين يقترب الرجل ويتجاوزنا متجهاً نحو بيته وهو يلهث. نعيد الكرة مرة أخرى بالنظر إلى أسفل الشارع. وتبدأ التخمينات:

- إنه بابا.
- لا. إنه جارنا، إنه أبو رفيقتي سمر. ثم إن بابا لا يعود إلى البيت بيدين فارغتين مثل جارنا.
- اصمتا قليلاً ودعاني أدقق النظر، فالقادم يشبه نزاري في مشيته.

ومرة أخرى يخيب ظننا. حتى تغيب الشمس ويهبط الظلام. لنكرّر ذلك في اليوم التالي ثم التالي.

ليس هذا فقط، فلقد بدأ الأولاد كلهم، حتى زوجتك، بالتسابق إلى فتح الباب كلما تناهى إليهم قرع الجرس، وكم من مرة تعثرت بهم وسقطت وأنا أسابقهم إلى الباب. حتى أصبح ذلك مبعث ضحك لهم.

انتظار سماع صوتك وأنت تناديني كما كنت تفعل حين تدخل: "يادي، زبيدة خانم، أين أنت؟" أصبح يتردد في أذني صباح مساء، حتى أصبحت ألتفت حولي دائماً وأنا أتوقع أن أجدك خلفي.

يا ويلي! لقد سمعت من يقول إن بعض السجون عندنا أشبه بحياة البرزخ في القبور، عذاب فظيع لا يمكن لبني آدم تحمله، وذكروا أسماء بعض هذه السجون: سجن تدمر وسجن فلسطين وغيرهما. وقالوا إن المعتقل فيها يتلقى الضرب المبرح، حتى أثناء تناول الطعام، أو عندما يكون نائماً، سألت أخاك عن اسم السجن الذي أنت فيه، فقال إنك في سجن آخر مريح. لأنك لست من المسلحين.

لا شك أنهم يسمحون لك بتناول دوائك وكذلك طعامك دون إزعاج، وحتى التدخين، فأنت مدخن شره، وانقطاع التدخين عنك يجعل منك رجلاً آخر، عصبياً ومتوتراً، ليتك تقلع عنه يا ولدي، فقد كنت في الآونة الأخيرة تسعل في الليل كثيراً، أما زلت تسعل؟

أنت رجل مسالم ولم يسبق لك أن ضربت حتى أطفالك، وكيف تفعل ذلك وأنا لم أوجه لك صفعة واحدة في حياتي. ولعل الله يكافئك على حسن خلقك، ويمنع السجان عن توجيه الضرب لك، وأنا أدعو لك ليل نهار، ولا بد أن يستجيب الله لدعائي، أنا الأرملة والأم المفجوعة، ألم يقل إن الله يكافئ أمّ اليتامى بالجنة بلا حساب.

أنا لا أريد الجنة، ليعوضني بك عنها وهذا يكفي، وأن يحميك من أولاد الحرام هناك أيضاً.

بالمناسبة، هل تعلم أن ولدك شيرو قرر أن يصبح محامياً في المستقبل، لقد كبر الشقي والتحق بالمدرسة وهو الآن في الصف الأول، يقول إنه سيدافع عنك وعن زوجيْ أختيك اللذين تم اعتقالهما بعدك بزمن قصير. لقد دخل المسكينان السجن وترك كل واحد منهما دستة أطفال خلفه، قيل إن السبب هو مشاركتهما في المظاهرات.

ولدي الحبيب.

سأصارحك للمرة الأول، لم أعد أشكو من ضيق البيت، كما كنت أفعل سابقاً، وأقارنه ببيوتنا ذات الأحواش الواسعة، هل تعرف لماذا، لأنني أشعر أنني معك، وأنني أتنفس الهواء نفسه الذي تستنشق، وأحس حتى بنبضات قلبك.

نزار الغالي،

يوسف عبدلكي

هل طلبت يوماً من سجّانك أن يسمح لي بزيارتك، أو أن يسمح لك بزيارتنا ولو لساعة واحدة. قل له أمي تقرئك السلام أيها السجان المحترم وترجو أن تسمح لي بزيارتها، فهي مريضة وتكاد تفقد عقلها بسبب غيابي الطويل عن البيت. قل ولا تخجل يا بنيّ، أنت اليوم رجل وأب، ولم يعد الخجل يناسبك كما كنت في صغرك، ويقيناً لو استجاب لطلبي فسأحمل له هدية "الباستيق" من الجزيرة، أنت تعرف طعمه اللذيذ، الشرائح الرقيقة منه والمحشوّة بالجوز، وقل له ليس هذا فقط، بل ستصنع لك أمي "الكُتلك" قد لا يعرف ما هو هذا الصنف من الطعام، وكم هو لذيذ، ولكن حين يتناوله ويذوق طعمه، فلن يكف عن طلبه، وقد يرسلك إلى البيت من أجله، كما كان يفعل معلمك في الجيش حين كان يرسلك كل شهر في إجازة من أجل أن تحمل له الجبن والصوف، هل تذكر ذلك؟ سأفعل ذلك يا ولدي، سأصنع له أطعمة كردية كثيرة، وسيحبّها، وقد يطلق سراحك، من يدري، فالطريق إلى قلب الرجل معدته.

اسمع يا ولدي، إن حدث ورفض هذا السجان طلبك ولم يستجب لرجائي، فاطلب منه عنوان والدته، لا بد أن يكون لديه أمّ، صحيح أنه سجان، ولكن السجان أيضاً إنسان مثلنا، ولكل إنسان أمّ، وسأزور أمه وأرجوها أن تحدث ابنها بشأنك، وستفعل، لأنها أمّ، إذ أن كل الأمهات طيبات، حتى لو كن من جنس الثعابين. وحين أبلغها عن خشيتي من أن أولادك يكبرون بعيداً عنك، وقد ينسون شكلك يوماً. وإنني أنا الأرملة، العجوز والمريضة، التي أفنت عمرها من أجل أولادها، أخشى أن أموت قبل أن أراك، فسيرق قلبها لحالي، وخشية من انتقام السماء من ابنها إن هو لم يفعل لك شيئاً، سترجو هذه الأمّ ابنها، وتطلب منه ألا يكسر خاطر أمّ مثلها، وقد يفعل، حينها لن يمسك بسوء، وقد يطلق سراحك، حباً بأمه.

ولكن ما أخشاه يا ولدي أن يكون ابنها عاقا لها، فثمة أولاد عققة، فهو سجان؟

نزار

ولدي الحبيب. لقد اشتقت إليك كثيراً، لا تنقطع عن زيارة أمك حتى لو جاءت الزيارة في الحلم، وحين تأتي، أرجوك كن كما كنت دائماً: حنوناً ومرحاً، ولا تعبس في وجهي وتتألم.

أمك

كاتب من سوريا مقيم في ألمانيا



قص

ما وراء القضبان

سلمى صبحي

الجحيم هو الآن يا صديقي!

الأحداث مجنونة هنا، عصيّة على الوعي، تنفلت ضمائرها دون قيود، تراوغ، تدور وتعوي، تلهث وراءنا، تَثِبُ علينا بشراسة فتنقضّ على أحلامنا، تنهش آمالنا فتُشوّه طبيعتنا البِكر بمخالب تغرز السم في عمق الجِراح، تُدمي دواخلنا، نتأوّه، نصرخ صرخة استغاثة كبرى، ثم... نصمت قهراً إلى الأبد.

في هذا العالم الموحش، اختبرت أقدار الله. صغارها الذين تيتموا عند الضفتين، وشبابها الذين غرقوا في هجرتهم قبل الوصول. لم يحتف بي ذلك الفصل من الحياة، ناشدته لكنه لم يكترث، استطال واستطال حتى انقطع حبل وده، جف حبر رسائلنا، بليت أوراقها، تلاعبت بها جنيّات الرياح... لقد صرنا غرباء!

حين قال نبي الله يوسف: "رب السجن أحب إليّ" لم يختبر هذا النوع من السجون الشرهة التي افترستنا أعوامها المسعورة عاماً تلو العام، وما استطعنا إلى النجاة سبيلا. نحن حطبها، نحن وقودها، تتأجج، تتعالى أنفاسها المستعرة، وتقول هل من مزيد؟

في هذا القاع، تُدك صلابتي بقسوة لا تفتر عن الطرق، أتناثر قطعاً في الظلام، فقدت قدرتي على التشكل، عدت إلى تراب أبي آدم، لا ملامح لي، لم أعد أذكرها جيداً، نسيتها عند آخر مرآة رأيت نفسي فيها.

الزمن سجين هنا أيضاً يا صديقي، لكنه مخادع جداً، لذا لا أثق به كثيراً، فكم غدر بي! ذات وله، وفي لهفة الطريق إلى وطني، سبقني إليه، فعل فعلته الخبيثة، فوجدته منفى. انطلقت مسرعاً على صهوة الفرح أُمنّي النفس برؤية أمي، تعثرت بالطريق، لم يرأف بي، فلقيت مكانها قبراً. ربما من الجيد أني لا أذكر الكثير عن حيله، وربما لا، فذاكرتي الآن شبه عارية من عدة تفاصيل مضت، مقيدة بواقع هزيل، معذبة، ومجبرة على الاعتراف بجرم لم ترتكبه. يا صديقي، لا بد أن لديك بعضاً مما محته صحائف ذاكرتي الخربة، فاحتفظ به لأجل أيام خلت، لعلها تنهض من سباتها وتستعيدني يوماً ما.

لا أدري هل عقارب الساعة تتدافع إلى الأمام أم تتراجع إلى الوراء؟ هي فقط تدور بي، تعيدني إلى بداية المعاناة في كل معاناة. لا تفلح قوانين الفيزياء في قياس زمن آلامي هذا أو حتى تعريفه، فقط من يقبعون في جُب هذه المأساة يدركون الإجابة على ذلك. كن حذراً أنت أيضاً، فربما يفاجئك كما باغتني قبلاً، توقف لدقيقة وأعلن الحداد. حين فقدت أبي فعل بي ذلك، ثم مضى وكأن شيئاً لم يكن، لم أستطع إرجاع الثواني التي غافلني فيها، عجزت تماماً عن فعل أي شيء، لم تكن لي حيلة هروب من هكذا فاجعة... لقد خيم عليّ صمت جنائزي بهيم. وفي ومضة خاطفة، عاد للتلاعب بي مجدداً، لم يدعني وشأني، ألم أقل لك بأنه مخادع! أيقظني هذه المرة لأعود إلى لحظة انفجار كوني العظيم، حيث لا عودة إلى الوراء، سوى التقدم نحو المجهول أو أن يبتلعني ثقب أسود.

خلف القضبان، تتماهى ملوحة الحقائق مع عذوبة الأوهام وصدق الأكاذيب، تنكب الفضيلة على وجهها، تُجلد بسياط النقمة، تصيح، تشهق شهقات جريح أنهكته جراحه، ويُجَر جسدها مسافة من الآلام ما يكفي لهلاكها. في هذا المكان المقفر، تفقد الأشياء جوهرها، تتلاشى قيمتها يوماً بعد يوم، وما أشبه اليوم بالأمس وقبل الأمس، وما قبل ذلك بسنوات.

في الدرك الأسفل يهيم السجّان كطاووس مغرور، فرعون آخر تشكّل في هذا العالم من طينة الأذى، طاغية متعجرف يقذف برجولته المريضة عند ثوران شقوته، كلما ازداد شرّه ارتقى من رتبة إلى رتبة، كم هو متقن في أداء دوره اللعين، بتدمير إنسانيتنا وإتلاف أجهزتنا البشرية. هو مصاب بداء السلطة، بنقص من نوع



وليد علاء الدين

آخر يا صديقي يجعله يتلذذ في تمزيقنا قطعة، فقطعة، يهتك عذريتنا حتى ننزف، ونؤول إلى السقوط في أيّ لحظة. يا لهذا الكائن الغوغائي البائس، لقد وقع في فخ الهلاك، فما هو إلا ضعيف يمهد لزوال ملكه، تائه مسترسل لعاقبته التي ستنقض عليه يوماً ما.

السجناء هنا أكثر عُنفاً، أو ضعفاً لكنهم يتظاهرون بالقوة، أفئدتهم هواء، مصابون بجمود المشاعر، وجنون الارتياب الدائم، مسلوبو الإرادة، منعزلون إلا من أفراد صنعت لنفسها جماعة تتهافت من أجل البقاء، غالبيتهم ليسوا أصدقاء بالمعنى الذي نعرف، فكلٌ يستند على عود أعوج، يجمع شتات نفسه في هذه الفوضى العارمة رغم شدة النظام المفروض علينا. كل شيء قاتم وشنيع... وبلا حياة.

تفتيش!

يتراكض السجناء داخل زنازينهم كفئران فزعة، كالفارّين من صوت قذيفة ستسقط على رؤوسهم في التو واللحظة. يعلو توترهم، يدورون حول أنفسهم في دوامة من القلق، فالقادم أسوأ... لحظات ويُقتاد واحداً أو ثلة من المغضوب عليهم إلى الحبس الانفرادي.

الاحتفاظ بالعقل في هكذا مكان يعد أمراً جنونياً.

أتساءل كثيراً، أين أنا؟ أبحث عن إنساني الحقيقي، حتى لا أفقدني تماماً. لا أجدني سوى بين مطرقة السجّان وسندان الألم. فما أتعس الأنفس المعطوبة التي تتلف أجزاءك النقية، تهاجم فايروساتها خلاياك شيئاً فشيئاً حتى تفتك بطهارة روحك. أأشفق على نفسي أم أشفق عليهم، فكلنا في خوض المعارك سيّان، إلا أننا نقيضان. لن نلتقي أبداً في هذا المعترك، فهم واهمون، يدّعون زيف المكاسب وانتصار الهزيمة، غافلون، يغتالون إحساسهم الآدمي،



وليد علاء الدين

يستنفدون ما تبقى من مخزونهم الإنساني، سيتآكلون، ويأكلهم الصدأ.

قلة من يعيدون لي سيرتي الأولى مثل بركة، سجين في منتصف العقد الثالث من العمر، يزوره الجنون أحياناً وهو العاقل فينا حين يتحدث. ربما أفقده السجن جزءاً من صوابه، أو هي حيلة ذكية يلجأ إليها حتى لا يُؤاخذ بما يقوله من ترهات تغضب السجّان. ألتقيه حين نُسرّح من تلك الزنازين لوقت محدد. هذا البركة ساحر وساخر رغم شدائد البلاء، ينتشلني ولو للحظات من هذه الأرض التي عشّش فيها القبح، يوهمني بأن هذا العبث اللولبي سيستقيم يوماً ما، يجعلني أتنفس، أرسم ابتسامة، لكنها سرعان ما تهرب سريعاً، يُقبض عليها وتسجن هي الأخرى. لا شيء يعود هنا كسابق عهده، لا شيء يعود أبداً.

ذات يوم ضبابي، لم ألتق بركة كعادتي... لقد اختفى تماماً!

لا أثر له أبداً سوى ملاءة سريره البيضاء ملقاة على أرض زنزانته. لقد تعافى بركة من الحياة بطريقة نجهلها تماماً. شاع إثر اختفائه الفجائي بأنه تحوّل إلى شبح أبيض يأتي للسجّان ليرعبه كل ليلة، إذ يسمع الجميع صراخه حين تلتهمه الكوابيس، ويفر النوم من عينيه الناريتين. النوم هو الناجي الوحيد من هذا المكان حتى الآن... وربما بركة!

في صبيحة أحد الأيام غير الاعتيادية، أخذ الحُرّاس يتراكضون من كل حدب وصوب، محدثين جلبة تشير إلى حدوث أمر جلل. ردد السجناء بصوت مجلجل:

- بركة! بركة!

لا أدري هل كانوا يعنون بركة الذي أعرف، أم هي بركات سوف تتنزّل علينا؟ لم يمض وقت قصير على ذلك حتى تحققت تنبؤاتهم وتفشّى الخبر. وُجد السجّان مشنوقاً في مكتبه بملاءة بيضاء. صرخت حينها وبعلو الصوت:

- بركة!

لقد هطلت علينا الأحداث بسرعة برق شق صدر السماء على حين غرة، لم نستجمع أنفاسنا حتى تخلصنا من هذا النمرود، تغير السجّان... وأنا!

قريباً سأنال حريتي يا صديقي من هذا المكان التعيس لألتحق بوظيفة أخرى، لكني لم أعد مجرماً، بل وحشاً يخرج إلى العالم الخارجي بطبيعة شيطانية أخرى.

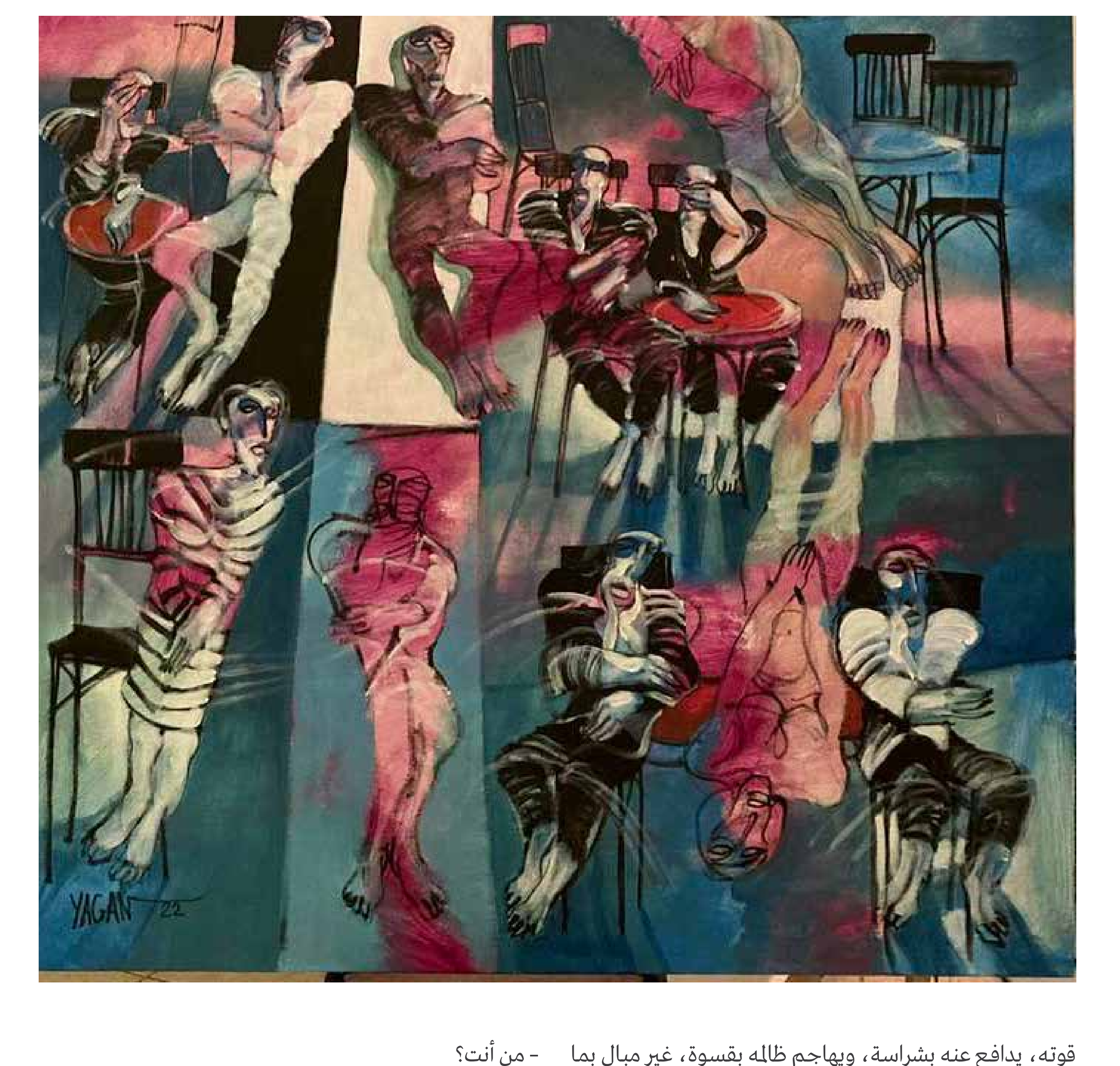
لست أنا الذي تعرف!

كاتبة من السودان



أبوالليل

محمد عباس علي داود



بدت الصورة على غير عادة الصور القديمة زاهية الألوان، تموج بحياة تشعر بها دون أن تلمسها، أو ربما لمستها بعينيك وأنت تحدق في عيني الوجه الماثل أمامك بنظرته الثاقبة المحدقة بك، المحاصرة لك، المتغلغلة في أعماقك وهو يتفضل عليك بنصف ابتسامة يؤطرها عبوس، أو هو نصف عبوس مغلف بنصف ابتسامة، وتكاد ثنايا وجهه تقول لك أنا أتفضل عليك بنصف ابتسامتي وعليك أن تشكرني فوراً لهذا. سارعت بالهرب من حدة النظرات، قلبت الصورة على ظهرها، طالعتني كتابة بدا على خطوطها وهن التقدم في العمر وآثار لطمات السنين على لون الحبر الذي بهت ولم يعد يبدو منه إلا خطوط تكافح لتظل تحت مرمى البصر (.. إلى صديقي الأعز..).

يااااااااااااه

كم هي متقلبة تلك الحياة كامرأة لعوب لا تثبت على حال، تقسو يوما فتريك من بأسها ما تريك، ثم تعود فتحنو كأنما لم تعرف القسوة من قبل، يقصدني أنا بالطبع، رآني صديقه الأعز، هو الذي لم يكن له في يوم صديق، وأنّى له أن يصادق أحداً وهو يسير كالقطار على خطى طباعه الحادة بلا توقف حتى لالتقاط الأنفاس، يبسط لك رداء المحبة والود لحظة، والأخرى يركلك بكل قوته، وهو في الحالين مندفع في مشاعره وأفعاله، لا يعرف الوسطية ولا ينتبه إلى كلمات التحذير أو نظرات العتاب، تحادثه بما يوافق هواه فينتشي ويستفيض في توجيه الدفة نحوك وهو يحصرك في زاوية اهتمام لاتملك معها إلا الإيماء برأسك فقط كلما سألك:

– أليس كذلك؟

دون أن تملك المقدرة على سحب بساط الحديث من بين أسنانه، فهو حين يتكلم تصمت الأصوات إلا في حالات نادرة، فصوته العريض الحاد الذي يعلو وينفرد يمكنه من كسح أي صوت يزاحمه المجال، إلا في حالات معدودة تمكّن أصحابها ببعض النفوذ وقوة الحجة من إبطاء سرعة كلماته، وفي أحيان أخرى من إسكاته تماماً وإجباره على الاستماع أيضا، ورغم تحاشى السوق كله للاحتكاك به وتعاملهم معه بحرص إلا أنك قلما ترى إنسانا يكرهه، بل تكاد الآراء تجمع على طيبة قلبه وعفة لسانه وأنه رغم كل شيء يكره الأذى، وإن كان يتخذه عنواناً له، اذ يقف على باب السوق رامياً العربات الرائحة والغادية بنصف ابتسامة، واثقاً أن أيا منها إذا تجرأ على العبور دون أن يرمى في الطبق الصغير على الأرض بالإتاوة المتفق عليها فهناك نصف العبوس جاهز لكي يتحرك، يفور ويتأجج، ومعه صوته الذي ينفرد بمساحة السوق كله، متهماً إياه بعدم مراعاة الأصول والتعنت والظلم أيضا فمن لا يعطي وبنفس راضية هو في الحقيقة ظالم، لا يهمه إلا نفسه ولا يدري أن السوق عالم كبير يموج بفوضى تحتاج إلى رابط، والرابط يحتاج إلى قوة تسانده، والقوة تحتاج عقلاً حتى تكون محكومة فلا تمتد لإيذاء ولا تتجه إلا لمن يستحق أن تتجه إليه.. ويتكلم المذنب معتذراً أو معترضاً أو أي شيء فلا يسمع أحد له، بل تتجه العيون والكلمات والأيدي إلى (محمود أبوالليل) فقط لتهدئته ومحاولة إسكاته بقدر ما تستطيع، وإسكاته معناه بالطبع أن ترضيه وهذا هو المراد، فيعود المعترض إلى الطبق الصغير الموضوع في منتصف بوابة السوق ظاهراً للعربات الرائحة أو الغادية فيضع فيه المعلوم قرش صاغ واحد وينظر إلى أبوالليل من جديد، يحدّق في وجهه باحثاً عن نصف الابتسامة الذي غاب، فيجده قد عاد مجدداً، ويعود الود فوراً.

وللحقيقة فإن أبوالليل رغم كل معاركه كان قريباً من الكثيرين فهو الشهم الذي يرمى بنفسه في أتون أيّ معركة إلى الجانب الذى يرى أنه ظُلم أو تجنّى عليه جبار من جبابرة السوق مهما كانت قوته، يدافع عنه بشراسة، ويهاجم ظالمه بقسوة، غير مبال بما قد يتعرض له هو ذاته من أذى أو ضر بسبب هذا الاندفاع، وربما لجأ إليه أحدهم سائلاً قرضا يعيده إليه بعد حين، لحظتها لم يكن له شرط أبداً إلا تحديد الموعد كما يشاء المقترض وينفذ وعده وإلا فإنه سيطلق عليه لسانه سوطاً يلسعه بجرأته المعتادة غير مبال بالآذان المتحلقة والأعين المسلطة هنا وهناك.

وقد بدت جلية مشاعر الناس نحوه حينما التمسوه ذات صباح في مدخل السوق فلم يجدوه، أرسلوا من يسأل عنه وكان هذا غلاماً يافعاً جاء حديثاً إلى السوق يتحسس طريقه في مدارج الكبار باحثاً عن لقمة عيش ومبلغاً من المال يدخره مكتفياً في غربته التي ارتضاها لنفسه بأقل القليل من أجل أن يعود رافعاً رأسه إلى بلدته في الجنوب كما فعل من سبقوه، ولم يكن هذا الغلام إلا أنا.. قال حينما رآني بين يديه:

– من أنت؟

شغلني تأمله عن الجواب فقد كان بالنسبة إليّ جبلاً شاهقاً لا يحق لي إلا مطالعته عن بعد، أما الاقتراب هكذا فرغم خطورته يفيض بروعة الاكتشاف وبهاء.. قلت وأنا أحدق في اتساع عينيه بملء روحي:

• محمود سالم عوضين بخيت

تبسمت شفتاه بوهن ابتسامة كاملة وليس نصف ابتسامة كما أشيع عنه وأكمل:

– البيومى سلامة.

تهللت نظراتي وقلت والفرحة تتقافز من عيني:

– تمام.

وذكر بلدتي الصغيرة على حافة الكون هناك أقصى الجنوب، حدقت في وجهه والدهشة تطلق أسراب طيورها من أحداقي إلى



عينيه، عيناه فيهما مغناطيس حاد القوة يجذبك نحوه فترى عينيك بين يديه خاشعتين تنتظران أقل بادرة منه.

ذكر لي أسماء بعض كبار عائلتنا، تهللت فرحا وأنا أرد بالإيجاب، مد إلى يده معانقاً:

• تعال يا ابن أخي.

ارتميت مزهواً بهذه الصلة التي لم تكن على البال. أزاحني وقد تغيرت سحنته إلى جد صارم وهو يصرخ في وجهي:

• هل أنت رجل؟

لم أفهم ما يرمى إليه، حدقت ببلاهة ظاهرة في وجهه، شد أذني بيده اليمنى فانسحبت معه كحمل صغير لا يملك من أمره شيئا، شد ياقة جلبابي بيده اليسرى وهو يغرز سهام نظراته النارية في عيني:

• تذهب إلى السوق، تضع الطبق في المنتصف كعادته، تقف على البوابة نائباً عني.

اضطربت أفكاري، قلت متوجساً:

-وهل يقتنعون بي؟

احتدت نظراته فارتجفت، بدا غضب كامل على محياه:

• اسمي يقنعهم.

لم أقل لنفسي لحظتها إنه مريض لا يملك القدرة على القيام من مرقده فكيف يستطيع مواجهة صدهم لي، خاصة أنني صغير مازلت وهم طوال عراض كهضاب وتلال تملأ السوق لديهم أصوات خشنة وأيد قوية ونبابيت تعرف جيداً كيف تواجه من تسوّل له نفسه مواجهتهم أو الوقوف في طريقهم؟

أخذت أعيد النظر لحظتها إلى جسدي، أتخيلني واقفاً أمام البوابة وهم يمطرونني بكلماتهم الهازلة، وأنا لا أملك إلا إحناء هامتي تضاؤلاً وحيرة وعجزاً عن الرد، وكأنه شعر بما يجول بصدري لحظتها أشار إلى إطار يحمل صورته على الجدار يبدو فيه فتياً يحمل نصف ابتسامته ونصف غضبه وقال لي:

• ضعه على البوابة، والطبق إلى جواره.. وأنت معهم

أذعنت لرأيه ومضيت.

جئت مع الفجر بعمود خشبي كبير، ثبته في منتصف البوابة واضعاً الصورة أعلاه، والطبق تحته، ووقفت واجف القلب أتصور اعتراض السوق وأهله، ومدى هذا الاعتراض، وماذا سأفعل إذا امتد إلى أكثر من الكلمات، وأسائل نفسى كيف سأتصرف إذا تجرأ أحدهم وضربني.

بدأت الظلمة تتلاشى رويداً والحركة تتزايد والوجوه تهل، ترى الصورة والطبق، تطلق ابتسامة معجونة بالدهشة، تسأل عن محمود أقول ما لديّ، يهشون لي، يحملونني السلام إليه، وتطوع بعض الشيوخ منهم لمساعدتي.. وللحقيقة فإن العربات المارة لم تتذمر، ولم يبد على وجه منها اعتراض ما. قلت له هذا حينما حملت القروش التي جمعتها إليه، ناولني بعضها باسماً، فأبيت، اعتلاه غضب وصرخ في وجهي وروحي، أخذتها فوراً قائلاً له:

• أريد صورة لي.

لم يفهم مقصدي، قلت:

-صورة صغيره لك أحتفظ بها.

احتدت نظراته:

- لماذا؟

- يرونها في البلد.

أدرك مقصدي، تهللت نظراته، مد يده إلى حافظته الجلدية بنية اللون الطويلة المطوية عدة طيات، فتحها بعناية، أخرج صورة منها، قلبها على ظهرها وكتب..(إلى صديقي الأعز..) بدا الخط رائعاً، بل شديد الروعة، قرأ في عيني تعجبي فقال باسماً:

• خرجت من الابتدائية.

صمت قليلاً ثم أكمل:

- هل تعرف أنني أحفظ أجزاء من القرآن؟

بدأت أقلد حركاته في السوق، أضع العمامة كما يضعها وألصق على صفحة وجهي نصف ابتسامة ونصف غضب، وأصوغ كلماتي بذات طريقته على قدر ما أستطيع، وقد أخذني الطموح أن أصير امتداداً له، خاصة أن أهل السوق كانوا يعاملونني بتقدير ظاهر وود كبير، ولم أفهم حقيقة وضعي بينهم إلا حينما مات أبوالليل. يومها امتدت أعداد المشيعين له من أول السوق إلى أبواب المقابر، واكتظت بهم الشوارع والحارات، وعند المساء أقيم صيوان العزاء أمام بيته، وكان من الطول والاتساع بما لم تره المدينة كلها من قبل، توافدت وجوه وأتت عربات من كل شكل ولون. بعدها انتبهت لامتناعهم عن الدفع، ولم أستطع فعل شيء، فانسحبت في صمت مؤثراً السلامة.

أدرت الصورة لأرى وجهه من جديد، قلت له بحب كبير ودمعة ساخنة تهبط بطيئة على خدي: رحمك الله.

اتسع الوجه لابتسامة كاملة وارتفع صوته سائلا: هل أنت رجل؟

هززت رأسي لأعلى وأسفل.

احتدت نظراته: الرجل لا يبكي.

ابتسمت.

كاتب من مصر



أقاصيص

عبدالله المتقي

حبل واسع

قال الرجل: أنت واسعة الحبل
قالت المرأة: أنت لا تفهمني يا حبيبي؟
قال الرجل: ثقوبك غائرة ومليئة بالماء
قالت المرأة: من أثر المطر
قال الرجل: الله لا يحتاج صلاتك في آخر العمر
قالت المرأة بانفعال: لتشرب البحر
تفرّسها الرجل بدم بارد، وغادر المقهى بسرطان في القلب.
(عاد السارد إلى غرفته قانطا ومكسورا، ولم يداهمه النوم ربما....).

عكاز الأعمى

الرجل وحيد في غرفته ولا أحد، الرجل يشرع باب دولاب الملابس، هنا مظلة وكشكول منقط ومعطف للشتاء، الرجل يتفرس ألبوم الصور، هناك امرأة وأصابع رجل غامض، يداعب عدسة آلة التصوير بغنج، الرجل الذي يرى في ذاكرته بقايا دم تنسكب من أصابع المرأة في حكاية وهمية، الرجل الذي يضع على فمه كمامة، وليته أعمى ونيته في عكازه فقط.
الذي تدلت جثته من السقف،
كتب على صفحته في الفايس:
"رجاء تلك المرأة لا تمشي في جنازتي".
(السارد مشى في جنازة الرجل مطأطئا رأسه، لأنه على علم بكل تفاصيل الحكاية).

طنين

في زاوية ما، يستلقي الرجل على ظهره متعبا، ونفس الصفير في رأسه دون أي مصدر خارجي، وحين يحاول تجاهله يتفاقم الطنين ويتحول إلى ما يشبه هدير البحر.
و... يحدث أن يهنأ في النوم، ليرى نفسه عاملا بورشة للصيانة، وحين يحاول فتح برميل يحوي مادة "التنر"، تنفجر الورشة، وينقسم رأسه لنصفين.
(السارد بادل الرجل حلمه العجائبي ودونه في مذكرته).

افتراضات

لنفترض أن رأس الرجل يغلي كما البركان، لنفترض أنه غدا أو بعد سيكون على موعد مع الطبيب، ولنفترض أنه في قاعة الانتظار ثم وصل دوره.
وبعد الفحص، انتهى كل شيء بورقه سلمها الطبيب للرجل تقول:
كل شيء سيكون على ما يرام في مستشفى المجانين
(السارد بدوره وجعه رأسه ويكاد ينفجر، ولهذا قرر التوقف عن توثيق ما حدث).

سريالية

في شرودها..
صورة معلقة في الجدار لرجل يلف عنقه بكشكول أزرق،
وكما لو يتفرسها بكامل نرجسيته، الرجل الذي كسر عظامها وغادرها ببرودة، ولم يعد
في صمتها..
جنين متعفن في قمامة المصحة
وفي مذكرتها نقرأ قبل أن تنتحر:
(عزيزي.. أحيانا يخيل لي أني ميتة، وستقف على قبري، وتلومني لماذا مت في العاشرة، ولم أنتحر في العاشرة والنصف).
(السارد يمشي ويجيء في كولوار المصحة، ويبدو قلقا ومتوترا).

نرجس

رجل وامرأة التقيا خارج الصدفة والاختيار،
في الموعد الأول، قصف الرجل المرأة بذيل الطاووس،
في اللقاء الموعد الثاني، أدخلها قارورة العسل
في اللقاء الثالث: كان وجها آخر واكتفى بوضعها في الرف، فقد يعود إليها
(السارد خلد إلى النوم، فغدا ينتظره المزيد من وقائع المرأة والرجل).

بضاض (1)

أضرب "قيس" عن الحب، ودخل في امتناع عن تناول الطعام.
المذيع: ما الحكاية؟
قيس: الخائن اليوم لا يشنق، بل يشنق الآخرين
المذيع: كيف؟
قيس: الخيانة أصبحت وجهة نظر
المذيع: لم أفهم
و.. انقطع البث...
(السارد لا يشاهد التلفزة أصلا، ولا تعنيه حتى الأخبار).

(1) بضاض: كلمة أمازيغية تعني الحب.

كاتب من المغرب



الباص الأحمر

مازن رياض

"رشيدية عربي صاعد رشيدية عربي!" يناديني الصبي إلى ركوب الباص الأحمر، برغم أنه يناديني كل يوم، وأركبُ كلّ يوم. اعتدتُ توديع بعض الصِّحاب قبل الركوب، تلفتُّ يمنةً ويسرة، ولم أجد غير بعض البائعين المتناثرين على الرصيف، رصيدًا وماء بارد وبعض الكعك الرخيص وتفاح وخوخ، وآخرٌ يبيع نفسه، لا أحد أعرفه، لا أحد يعرفني، فأركب. كان الباص ممتلئًا إلاّ مقعدين، ملأتُ الأول لأجلس قرب المقعد الفارغ، ثم عجوز يصرخ بصوته المبحوح "ديلّا حرّك يمعوَد مو أشتعَل أهل أهلنا!"، فيُغلق السائق البابين، ويُحرّك.

أُخرجُ الشاعر من عُمقِ الحقيبة، ليقرأ لي بعض القصائد في الطريق، ولكنني كالعادة، أُجلِسهُ في حجري واقرأ وجوه الراكبين.

أُمٌّ تُرضعُ طفلها تحت الوشاح الرمادي السميك، وزوجها الأربعيني يجلس قربها ووجهه باحمرار الباص، يتصيّد مختلسي النظر، نحملقُ جميعًا في ثديها المخفي، برغم أن الجميع يشيح أنظاره بعيدًا عنها احترامًا. حتى هي، تحملق في ثديها ورضيعها المخفيّ، تخاف أن ترفع رأسها وترى لا أحد ينظر نحوها.

نعبر جسر السويس، لا أحد ينزل، ولا الباص يقف.

يبدأ الصبي بجمع بقايا أموالنا تحت تهديد ابتسامة، يتجادل الأصدقاء على من يدفع، الأم لا تبالي فلا تحمل إلا طفلها وثديا وبعض الحليب؛ زوجها سيدفع، يصلني الدور بعد دقيقتين، يقف الصبي منتظرًا، أنظر للمقعد الفارغ بجانبي، وأتذكّر، إن لم أدفع أنا، لا أحد يدفع.

شارع المهندسين، لا أحد ينزل، ولا أحد يرضى أن يملأ المقعد، فيمضي الباص.

أرى شابًّا على الجانب الآخر من الممر الضيق يُراجع لامتحانه، لي فضول بأن أعرف ما الذي يدرسه، لماذا لم يكمل دراسته أمس بالرغم من أن أوراقه تظهر عليها أمارات السهر. إنه منهمك في دراسته، لا يرى الركاب ولا الطريق، ولا حتى الباص. أريد أن أعرف، ولكنه لا يريد لأحد أن يعرف.

نفق الجامعة، لا أحد ينزل. قارعة الطريق تغصُّ بالركّاب، الذين ينتظرون ما يركبونه، يُفَتحُ الباب، لا أحد يركب، لا أحد ينزل، ننتظر ثلاثا وأربعين ثانية حمراء، اثنان وأربعون، واحد وأربعون، أربعون... الوقتُ يلتهم البقية، واحد، لا يظهر الصفر ثم تخضرُّ العلامة، ويمضي الباص.

جنديٌّ يجلسُ في مقعدٍ فرديّ بقرب النافذة، دون خوذة ولا سلاح، ورأسه في الأرض يعدُّ هزائمه والجبهات والحروب الممكنة. يخشى أن يرفع رأسه فيرى الجميع انعكاس الهزائم في عينيه، الأرضُ لا تحاكمه عندما ينظر إليها، لا تخبره بأنه هو الذي يدافع عن الوطن، لا وطن له، لا تخبره بأن جميع من يحميهم، لا يرونه، فهم مثله، بلا وطن، وبأن الوطن نفسه، يشعر بالغربة. ينظر إلى الأرض وتموت نظراته في السواد المتحرّك.

وصلنا الجامعة ونعبر باب الرئاسة، لا أحد ينزل، حتى ذاك الشاب، منهمكٌ في أوراقه، ولا يعرف بأنه وصل. أرى عشرات الطلاب الذين ينتظرون الباص، ينظرون إلى البعيد، وأكفّهم مظلّات تحجب شمسِ تشرين عنهم، ويبحثون في الأفق عن الباص. بينما يمضي الباص.

أفتحُ نافذتي كي تلعبُ الرياح الضجِرة في خصلات شعري الجافّة، أميلُ إلى حافّة النافذة وأُرخي رأسي على الستارة، عيناي تقاومان النوم والضجر، وتنهزمان أمام الرياح، أتظاهر بأنني أغفو، فأغفو.

"وصلنا المحطة الأخيرة" يصرخ السائق من وراء الحاجز البلاستيكي الأزرق. أصحو وأشعر بأنني غفوتُ لساعتين، أتلفّتُ حولي، الباص يقفُ في مكانٍ لا أعرفه، أفكّر: سأنزل ما دمتُ لا أعرفه، سأكمل غفوتي على الرصيف. أضعُ شاعِري في حقيبة الظهر ثم أرتديها، أودّع المقعد الفارغ وأنزِل. ثم تحمل الأم ثديَها ورضيعها وبقايا الحليب تحت الوشاح، وتتبع خطوات زوجها المتجهم وهو ينزل. ثم ينهض الشاب دون أن يرفع عينيه عن أوراقه فيرتطم بالعَمود الأيمن من الباب، لِينزل. يقوم الجندي بتشكيل كفّيه على شكل زورق، يضعه في بركة نظراته الآسنة، ثم يحاول جمعها في جيوبه المبتلّة، ويقوم بحمل هزائمه على ظهره المحدودب، ثم ينزل.

وينزل الآخرون بتتابع، يتساقطون من الباص واحدًا واحدًا، ثم يتركون السائق والصبي وحيدَين مع الباص. ينظر الصبي إلينا، يومئ بكتفَيه بلامبالاة، وينزل. ثم قام السائق وترك المفتاح في مكانه وبقيَ المحرّك يدور، ونزل هو الآخر. تفرّقنا في كل الجهات، وتركنا الباص الأحمر وحيدًا في منتصف الطريق، ينتظر.

كاتب من العراق



وليد علاء الدين



رسالة إلى ديما

يسري الغول

عزيزتي ديما

أعلم أنك لا تشاهدين التلفاز، ولا تسمعين الأخبار منذ وقت طويل، ترفضين أيّ اتصال مليء بالهزائم، أو أيّ رسالة محملة بالشوق لأرض ضجت بالانكسارات؛ فالأمور وصلت حد التخمة وبات الواقع أشد ضراوة من الخيال، وصار واجباً الكتابة باليد اليمنى عما جرى في بلادنا، بعد أن بترت يدي اليسرى وشيء من الكبد.

ربما وشى لك أحدهم أن انفجاراً وقع في المدينة، وأن الشظايا تطايرت فأصابت عين الشمس وأحرقت الحقول المجاورة، وربما قال لك إن المدينة ترتجف من الصقيع ولا أسمال تستر خوفها وجوعها، فإذا ما ذكر ذلك فصدقيه.

لم يعد هناك أيّ مقعد في المقهى المجاور للبحر، لقد التهمت النيران كل شيء، احترقت الأخشاب لتصدر طقطقة كأنها قصيدة ثائرة، ورفاق الشِّعر ماتوا بصمت، دون أيّ مشهد مهم يلفت انتباه وسائل الاعلام التي انتشرت في المكان.

أتذكرين الحوار الذي جرى بيننا قبل عام في الزاوية التي أشبعتك فيها قبلات شرهة، كأنك كنت تريدين الانتقام من الآخرين لأننا لم نحظ بلذة كاملة:

- ستموتون أيها الرفاق في هذا المكان الضيق/المعتم، ولن يبكي على موتكم أحد.
- نحن لا نموت يا عزيزتي، نحن الحياة.
- هكذا أنتم، تعتقدون أنكم مركز الكون.
- نحن مركز السعادة عند الأدباء والفنانين الواعدين.
- إنهم مخدوعون بكم، فأنتم عدم.
- إذاً، اقرعي نخب العدم عند رؤوسنا، ونحن نسكر في القبر.
- مشكلتكم أنكم تفلسفون الأمور، تجمّلون الخيبة بكلام منمق، لهذا ستظلون بلا قيمة.
- نحن خالدون بما نكتب.
- أنتم إلى زوال...

***

عزيزتي ديما

اليوم فقط فهمت رسالتك قبل أن تغرقي في دمك أمام المتظاهرين: "إن أعادوا لنا الأرض، فمن يعيد لنا الشهداء". ترى كيف سيعود المقهى وقد خلت الأماكن من رائحة عطرك والأغنيات؟ كيف سيعيدون نصب اللوحات والصور التي مضت عليها سنوات طويلة فباتت معلماً لا يمكن تجاوزه؟ الجدران المتآكلة، الفئران التي تجري بين أقدامنا فنحدث ضجة وجلبة بحثاً عن أقراننا في التشرد، صوت النادل الخمسيني وهو ينادي "يلله جاي" بعد أن وسدته شظية غادرة التراب. كيف وقد وعدت مؤسسات دولية أن تعيد بناء المقهى بطراز حديث لا روح فيه، بلوحات لفنانين جدد لا نعرفهم؟ المهم أن نلزم الصمت ونبارك النظام اللعين في دولتنا الرشيدة.

ربما ستطلبين مني كالآخرين الكف عن الثرثرة، لئلا ألحق بك... وأنا أحاول إطفاء الغضب الكامن بداخلي، مصلياً أن يأتيك الصراخ برسالتي؛ فإن وصلت، اصعدي إلى سدرة المنتهى وألقي بسلة الأسئلة في غابات التيه، اسألي الأنبياء والرسل، الوعاظ والسلاطين، الحكام والقضاة، الأولياء والنساك عن سبيل لليقين والوصول. اسأليهم -بالله عليك- كيف سيعيدون الحكايات والقصص المسلية التي يتحفنا بها المتخمون بالفقر؟ الأغاني التي

اسماعيل نصرة

اسماعيل نصرة

يكتبها الهاربون من زوجاتهم والديون الطائلة؟ كيف سيعيدون المهمشين عن خارطة الأخبار؟ كيف يا عزيزتي وهم ليسوا سوى أصفار بلا قيمة عند صناع القرار والمسؤولين في الدولة؟

إنهم ليسوا وزراء أو نوابا أو حتى شخصيات اعتبارية كي تضج مواقع التواصل الاجتماعي وواجهات التلفاز بموتهم، يكفي أن تستيقظ المدينة على خبر عاجل: "محاولة اغتيال فاشلة للوزير فلان أو النائب علان أو حتى القائد فلان العلان". أما الآخرون الموجوعون بسبب ذلك الفشل، فإنهم هامش على ورقة الحياة، يمكن للمسؤولين أن يتجاوزوها دون تفكير، بلا شعور بالذنب، حتى الدراجة الهوائية للطفل المدد على الأرض، والزجاج المتناثر في محيط الانفجار لمطعم صغير يملكه عجوزان فقدا شاباً في معركة، والفتاة التي تمسك في يدها اليسرى وردة حمراء، والمرأة مبتورة الرأس، كلهم يا رفيقتي بلا قيمة، وذكرياتهم لا تعني أحداً، مجردون من المعنى، والحكاية فقط هي محاولة اغتيال "ابن القحبة" الذي عاش يحصد مالنا ودمنا وأحلامنا وحتى ذكرياتنا.

لعلهم لا يذكرون لك شيئاً في سماواتك العلا، أو أنك لا تريدين سماع المزيد من القصص، لذا كان لا بد أن تسمعيني للمرة الألف، كي لا يخدعك رؤساء الوزارات والهيئات والاتحادات والسلطات ممن غادروا الحياة بتخمة في المعدة أو بفايروس كورونا المستجد.

ستقولين في فردوسك الأعلى بسخط بينما أندب حظي العاثر: "أريد أن أحظى بكل دقيقة معك دون خوف من الحاضر أو المستقبل، أريدك أنت، خبري الطازج والعاجل، أريدك خبزي وقهوتي وجنتي أيها الأحمق المثقل بهموم الآخرين".

الآن؛ لا أحد من يخبرني عنك أو يذكرني بجنونك الأزلي، رقصاتك في وضح النهار أمام المارة المكبلين بالديون، قبلاتك عند مفارق الطرق، عناقك الدائم لي عند زاوية المقهى المنسي، رسائلك التي لا تتوقف كل ليلة، لتوقظ فيّ شغف الحياة.

***

ديما

هل كان يحدث كل هذا يا صديقتي أم أنني أتخيل الأحداث كما أتمنى؟ هل أنا حي مثلك أم متّ بعدما سقطت هراوات رفاق السلاح على رأسي لأنني متمرد على قصيدة الزعيم؟ هل أنت حقيقة أم وهم أيتها الطارئة على متن هذا النص، تماماً كالأخريات اللواتي تنصلن عن كل لحظة فرح قضيناها في حضرة النبيذ والعرق؟

عزيزتي

إن أعادوا لنا الوطن، فمن يعيدك لي؟



مزمار قمر الذئب الدموي

سارة صلاح شطا



في ليلة من ليالي ديسمبر يرتفع صوت مزامير الجن في السماء، وتمر الأرض بين الشمس والقمر، لتتوارى الشمس خلف الأرض، ويتحرك القمر في ظل الأرض الذي تعكسه الشمس، مكملاً دورته مكتسباً ظلا شديد الحمرة عند رؤيته من الأرض، في مشهد خسوف يخترقه عواء الذئاب كمزامير تدق أبواب السماء، فيكتمل القمر مستوهجاً بلون قرمزي، وتغطيه مجموعة من السحب السوداء في شكل ذئب.

يعم الظلام الكون ويلتف بعاصفة جليدية كأنها أنفاس تنين تلقي بأغصان الأشجار المهشمة في الشوارع، تزداد كثافة الثلج حتى يغطي البيوت والأشجار، فتتعالى أصوات أشبه بطلقات الرصاص من الشقوق التي تحدث بجذوع الأشجار، فتسقط جذوع الأشجار على خطوط الكهرباء التي تسقط بدورها على الأرض وتتلوى مثل الأفاعي وهي تبصق شرراً كهربائياً أزرق يحوّل كل ما حوله إلى ألوان لا حصر لها، تصعق النظر وتميت القلب.

بدأ الظلام ينسدل تدريجياً، وتهدأ العاصفة قليلا، لكن البرد بدأ يشتد محولاً كل ما حوله أقرب إلى عظام ثلجية ميته براقة مختلفة الأحجام.

تتباعد السحب تدريجياً كاشفة عن وجه القمر. فيلمع الثلج الذي حول الشوارع إلى سطح أبيض براق يخترق هذا الظلام القابض للأرواح.

عواء شيء ما آت من لا مكان وكل مكان، مثل عواء الذئاب. بدا أنه آت من لا مكان وكل مكان، مثله مثل ضوء القمر الذي يغمر الكون آت من لا مكان وكل مكان.

إنها مراحل تحول القمر إلى ذئب دموي متجسداً في شكل ذئب يطل بعينيه الحمراوين من السماء المظلمة، يهر بصوت مرعب يضج تدريجياً الي أن يصير عواء أشبه بمزامير الجن في السماء. بعدها يبدأ الذئب الدموي يرتفع على حافة السماء ويركض نحو الأرض بقوة نارية بفرائه المشعث باللون الأحمر البرتقالي في لهيب النجوم وعيناه شعلتان ناريتان براقتان... ذو يدين آدميتين.. ولكن قد حلت المخالب مكان الأصابع.. كأنه شيطان يمكن أن يكون في أي مكان وأي موضع أو هيئة...

إنها بداية تحالف القمر مع الشيطان ليرقصا رقصة الموت على مزامير الجن.. على تيار أخضر ذهبي هادئ من ضوء النجوم... ليتغير شكل القمر الدموي ليلاً ويتحول إلى مستذئبة تتجول في الغابات وهي تتظاهر بأنها ذئب بلا ذيل كي تتصيد فرائسها في الغابات..

تبدأ المستذئبة البحث عن حبيبها البشري ذي الساعدين العضليين الموشمين حتى تجده وتقرر مراقبته كل يوم ليلاً.

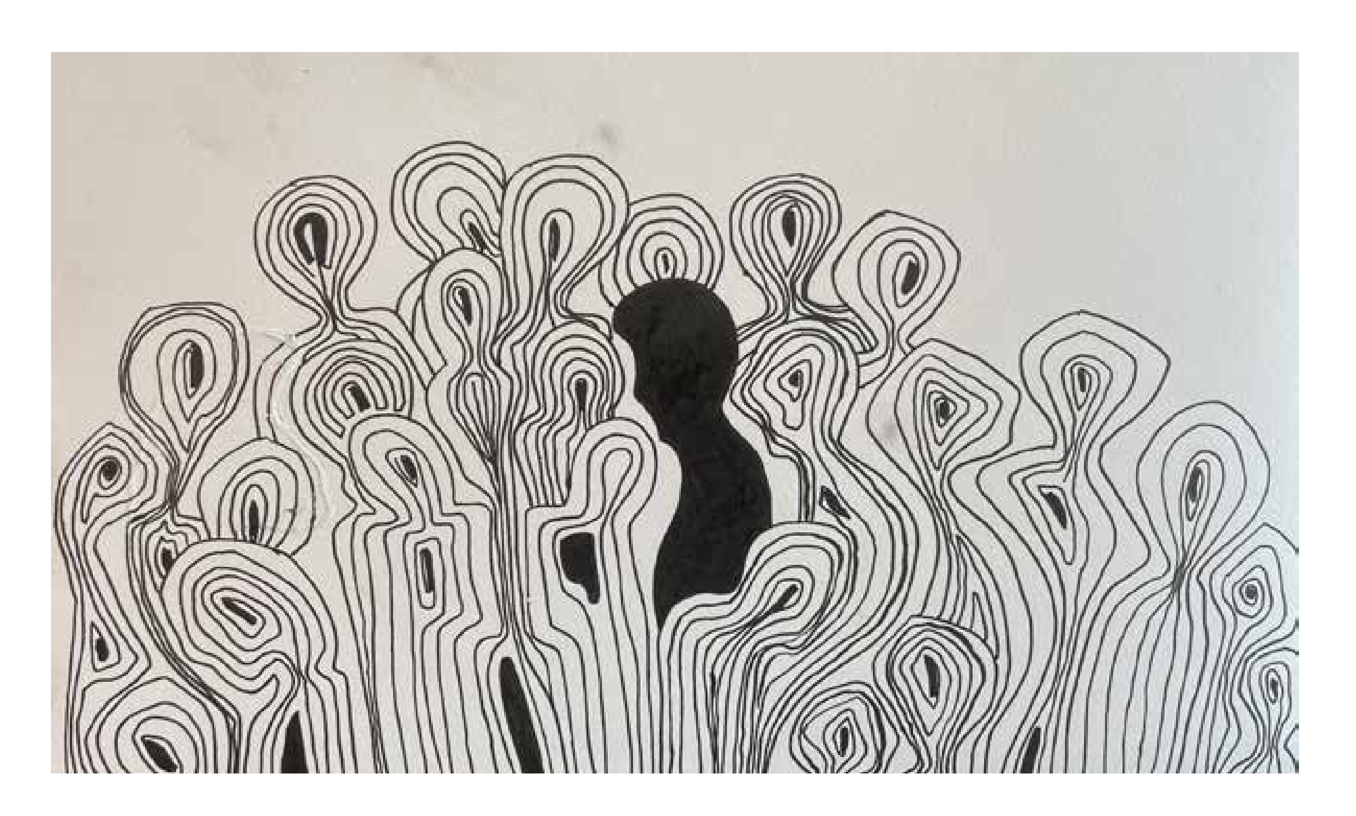
وفي إحدى الليالي كان حبيبها ينهي عمله في لحظات متأخرة جدا، وكان المكان خالياً تماماً فأسره نسيم الليل الهادئ الذي يحرك أوراق الشجر على حدود الغابة.

لبث بعض الوقت يتنسم الهواء، متأملاً ضوء القمر الأحمر الذي ملأ سماء الليل وراح بريقه ينعكس على الأرض. كان يتذكر شبابه الأول وحبه القديم.

في هذا الضوء الهادئ سمع صوتاً خافتاً، ورأى غصون الشجر تحت الشرفة تهتز وتتباعد.

شعر أنه ليس على ما يرام تلك الليلة، مريض أو مرهق ربما. إذ ذاك وقع نظره على فنجان قهوته المعدني المفضل ووجده يلمع كالمرآة، وفي سطحه العاكس المقوس رأى شيئاً لا يصدق.. شيئاً جعله خائفاً، وبينما هو يستدير صدم بذراعه فنجان القهوة، فيسقط أرضاً ولطخت القهوة المكان، حرك ساعديه وندت عنه صرخة ألم في نبرة خائفة. نعم هو خائف، لقد نسي وزنه الثقيل وعضلات ساعديه المفتولة.

نسي كل شيء إلا المستذئبة التي تقف هنا أمامه على قدميها الخلفيتين، وتمشي كما تمشي المرأة وتحدق فيه بعينيها الجاحظتين الحمراوين اللامعتين زافرة أنفاسها الحارة في وجهه كأفعى تقذف لهباً أخضر ذهبياً له رائحة البارود. الضوء الأحمر يلمع على فرائها ويمنحه بريقاً قرمزياً. ها هي تتضخم أمامه كالسحر الأسود أو كوحوش أفلام الرعب. وحش خرج من الشاشة فجأة. ها هي تتحرك حوله ببطء محاولة تشمم رائحة ضعف الضحية. تتقلص شفتها العليا التي لونها مثل لون الكبد، كاشفة عن أنياب صفراء طويلة حادة.



يحاول حبيبها النظر إلى اللون الأحمر الذي يتوهج في عينيها، يشعل عود ثقاب في وجهها ليخيفها، ينطلق منه بعض الشرر، فيحرق شعيرات دقيقة في يديها، تتراجع المستذئبة إلى الوراء للحظة، وتطلق زئير ألم وغضب يخترق أبواب السماء.

تتعالى أصوات مزامير الجان في السماء يخالطها المزيد من العواء، تنقض المستذئبة على حبيبها فيسقط أرضا. فيض من الدم يخالطه زفيرها الحار ممزوجا باللون الأحمر، إذ تغوص أنيابها في عضلة ظهره.

يتأرجح حبيبها واقفاً على قدميه مصدوماً لا يستطيع التنفس. لكن صدمته ما هي إلا عاطفة حب سوداء. يستيقظ من صدمته، ويستشعر النزف في ظهره، يحاول الصراخ وهو يشتم رائحة الفراء المحروق يملأ أرجاء المكان، بينما ضوء القمر الدموي يسبح من النافذة.

يشعر فجأة أن شيئاً ما يتغير داخله. وجهه يلتوي وأنفه يتسطح ويطول، يزداد بدانه. قميصه القطني ينتفخ ويتمدد، فجأة تتمزق الخياطة، تثب خصلات شعر قوية من صدره لتزداد كثافة وتملأ أنحاء الجسم والوجه. شفتاه الرقيقتان تتشققان لتكشف عن أنياب حادة وغليظة. يداه تتحولان إلى مخالب. صار وجهه الباسم الرقيق شيئاً حيوانياً وعيناه البنيتان صارتا خضراوين ذهبيتين مخيفتين.

صوته لم يعد صوته، تحول إلى نوع من العواء المتواصل. يقفز من النافذة، ليكون ضوء القمر الدموي آخر ما يراه حبيبها المذؤوب الممسوخ. ليتحقق تحالف رقصة موت القمر الدموي مع الشيطان على مزامير الجان. في ضوء اللون القرمزي المميز لخسوف القمر.

قيل "إن الشيطان يسير بيننا في كل مكان.. عند اكتمال القمر الدموي دورته، يتخذ أي وضع ليتجسد ويحيي رقصة الموت". وكذا الحب يشبه الموت أحيانا.

إنها حبيبته قاتلة الليالي القمرية، عادت لتشاركه رقصة الموت على مزامير الجن.

كاتبة من مصر



الفرنسية آني إرنو

تفوز بجائزة نوبل للأدب لعام 2022





نوبل تحتفي بروائية السيرة الذاتية

الفرنسية آني إرنو تفوز بجائزة نوبل للآداب لعام 2022

عواد علي

منحت الأكاديمية السويدية الروائية الكاتبة الفرنسية آني إرنو جائزة نوبل للآداب لعام 2022، وهي تبلغ من العمر 82 عامًا، وكتبت عددًا من الروايات الشهيرة، أغلبها مستوحى من سيرتها الذاتية، ويتأرجح بين مواضيع الأسرة والطبقية والسياسة والجندر.

وأشارت لجنة نوبل إلى أنّ إرنو مُنحت الجائزة "للشجاعة والبراعة في المعالجة اللتين أظهرتهما عند كشفها عن الجذور، والبعد، والقيود الجماعية للذاكرة الشخصية".

وعند إعلان رئيس اللجنة أندرس أولسون فوزها، قال إنّ "عملها لا يقبل المساومة، ومكتوب بلغة سهلة، وواضحة، ونقية". وأضاف "عندما تكشف إرنو، بشجاعة كبيرة وبراعة في المعالجة، عن احتضار تجربة الطبقية، وتصف الخزي، والإذلال، والغيرة، أو عدم القدرة على إدراك من أنت، تكون قد حقّقت أمراً مثيراً للإعجاب ومستداماً".

عُرفت إرنو بميولها اليسارية ومعاداتها للعنصرية في فرنسا، ووقّعت، في شهر مايو 2018 عريضةً، بالتعاون مع شخصيات من عالم الثقافة، لمقاطعة موسم الثقافات بين فرنسا وإسرائيل، والذي يُعدّ، وفقًا للعريضة، بمنزلة واجهة لإسرائيل على حساب الشعب الفلسطيني. وفي عام 2019 شاركت في نداء نُشر في موقع "ميديا بارت" الفرنسي المعروف لمقاطعة تنظيم منافسة "يورو فيجن" في تل أبيب.

وصفت إرنو فوزها بالجائزة بأنه "شرف كبير"، وكذلك "مسؤولية كبيرة" أُعطيت لها للشهادة من أجل "الإنصاف والعدالة"، واعتبرت أن فوزها مسؤولية كبيرة، وشكل من أشكال الإنصاف والعدالة فيما يتعلق بالعالم.

منذ كتابها الأول، "الخزائن الفارغة" (1974)، أصدرت آني إرنو نحو عشرين كتاباً، بين رواية وقصة وسرد سيَري، من بينها "الساحة" (1983) التي فازت بجائزة "رونودو"، و"عاطفة بسيطة" (1993)، و"السنوات" (2008)، الحاصلة على جائزتي "مارغريت دورا" و"فرنسوا مورياك" عامَ صدورها، و"الفتاة الأُخرى" (2011)، و"ذاكرة فتاة" (2016).

استدعت إرنو، في روايتها القصيرة "الساحة"، صعودها الاجتماعي الذي جعلها تبتعد عن أهلها. وجاءت لتشكل العمل المفتاح، لما عرف في ما بعد باسم تيّار "التخييل الذاتي". وبدءاً من تلك الرواية، بدأت كتابة "المينيمالية" التي تسبر أغوار الحميمي، عبر شكل الرواية السيرة ذاتية أو عبر شكل "اليوميات"، إذ تخلت عن كتابة القصة المتخيلة التقليدية لتركز على الرواية المستمدة أحداثها من سيرتها، حيث تتقاطع فيها التجربة التاريخية مع التجربة الفردية.

قبل أيام انتهيت من قراءة روايتها القصيرة الرائعة "الحدث" الصادرة عن دار الجمل بترجمة سحر ستّالة، ولها ترجمة ثانية قامت بها هدى حسين وصدرت عن دار ميريت، وقبلها قرأت روايتها "الاحتلال"، الصادرة عن دار الجمل أيضاً بترجمة إسكندر حبش.

تشكّل الروايتان جزءاً من مشروعها الروائي الذي تعمل عليه منذ بداياتها، ويقوم، حسبما يقول حبش، على تقديم تفصيل عادي من تفاصيل الحياة التي نمر بها، والتي تُعدّ جزءاً منها (عملية إجهاض، علاقة شغف كبير، موت الأب...)، إلا أنها تفاصيل واسمة، ربما لأنها في النهاية تشكّل مرجعاً ما في سلّم الوجود. لحظات هي من دون شك التي تؤسس جوهر الحياة الكبير.

لذلك تبدو رواياتها، كأنها لعبة "بازل"، حيث تظهر كل واحدة منها قطعةً منفردةً، لكن إن جمعناها معاً ظهرت أمامنا الصورة (أو اللوحة) بشكل متكامل.

ويضيف حبش أن ثمة خاصيةً أخرى تتمتع بها إرنو وهو أسلوبها، الذي يرى بعضهم أنه أشبه بأسلوب "اليوميات الحميمة، أي أسلوب من دون تزاويق أو ادعاءات. فهذه المهارة تجعلنا نعتقد كأن ما تكتبه من كتاب إلى آخر ليس سوى يومياتها الحقيقية، ومن غير أيّ تبديل أو تعديل. ومن كتاب إلى آخر تنجح إرنو في بناء عملها الأدبي، الذي يذهب مباشرةً إلى الأساسي، إلى الجواني والداخلي، إلى الحميمي، من غير أيّ تعقيدات أو التفافات. يذهب عبر هذه الكثافة المكثفة التي تفتح، في الوقت عينه، حقولا متعددة للقراءة الخاصة أمام القارئ".

تتعمق روايتها "الاحتلال" في موضوعة "الغيرة"، التي تنسج حولها قصة جميلة. ذات يوم، تعلم بطلتها أن عشيقها السابق، الذي كانت قد غادرته هي، رافضةً أن تستمر في العيش معه، بعد أن طردته من حياتها، لأنها ترفض بشكل مطلق الحياة التقليدية بين زوجين، قد اتخذ لنفسه صديقةً جديدةً. من هذا الخبر تنشأ في نفسها غيرة قاتلة تجتاح كل شيء، إلى درجة أنها لم تعد تحتمل الألم الفظيع الذي يلفها، ولا يدعها تفكر في أي شيء آخر، فتعلن أنها أصبحت "محتلةً" من طرف منافستها وغريمتها التي تؤرقها طيلة لحظات نهارها (وربما ليلها أيضا). ومن هذا الأرق، تكتب إرنو "موتيفات" الهوس والفقدان وعذاب العشق.

اعتمدت إرنو في كتابة الرواية تقنيةً بسيطةً هي تقنية الاعتراف، أو السيرة. ويبدو الاعتراف كأنّه تنفيس عن حالة لا يمكن الفكاك منها هي "الاحتلال" الذي تقوم به غريمتها تجاهها، بحيث تتحكم الغيرة بعقلها تماماً، وتسلبها كلّ منطقها وتفكيرها. وهكذا، تبذل أقصى جهدها لمعرفة كل شيء عن غريمتها، وحياتها وشخصيتها، بكل تفاصيلها الصغيرة والكبيرة.

وتتناول في رواية "الحدث" موضوع تجريم عملية الإجهاض بالنسبة إلى المرأة والطبيب في مجتمع لا يدين إلا المرأة فقط، وتوابعه مثل قتل المرأة أو دفعها لثمن الحمل إذا لم تكن متزوجةً، إذ تصف في الرواية المشاعر المختلطة التي تنتاب المرأة في مجتمع يضطرها إلى أن تقتل طفلها، وكيف لا يساوى بينها وبين المتسبب في هذا الحمل. الحدث يقع في ستينات القرن الماضي، وحينها كان تعريض النساء أنفسهن لهذا الامتحان محفوفاً بمخاطر كثيرة، ليس أولها النص القانوني الذي يعاقب بالسجن وبغرامة مالية. وقد أثبتت الكاتبة ذلك النص بحرفيته منقولا عن "الموسوعة العالمية الجديدة - لاروس"، لكنها مع ذلك لم تكن لتهجس بمفاعيله. كما لم يكن الخوف من وقوع الخبر على الأهل هاجساً ملحاً أيضا، طالما أنها في زياراتها لهم تستطيع أن تخفي العوارض التي تتأتى عن الحمل، أو تُظهر أمام والدتها، بالحيلة، أن عادتها الشهرية لم تنقطع. ولم تتحرجّ من أن يعلم زملاؤها وزميلاتها في الجامعة بسعيها لأن تُجهض، ففي فرنسا الستينات كانت معاندة القوانين والأعراف من علامات تشكّل الشخصية. كما أن الجهر بانتماء المرء إلى طبقة اجتماعية دنيا، كان أيضاً دليلاً على الانخراط في الزمن الجديد.

كاتب من العراق




ANNIE
min far
kvinnan
ERNAUX
LES ANNÉES
Positions
L'Herne
Ernaux
« l'écriture,
l'autre vie »
Annie Ernaux
L'occupation
Annie Ernaux
L'événement
Annie Ernaux
« Je ne suis pas sortie de ma nuit »


ANNIE
Åren
ERNAUX
Min far
ANNIE
Åren
ERNAUX
ANNIE
en flickas
memoarer
ERNAUX
ANNIE
omständigheter
ERNAUX
annie ernaux
kvinnan





كازينو الركن الهادئ

عبدالله سرمد الجميل

لا أعلم

بالضبطِ متى انتبهتُ إلى أنّي أكرَهُ الصخَبَ بكافّةِ أشكالِهِ وأماكنِهِ. صحيحٌ أنّهم يقولونَ: مسألةُ تعوّدٍ، ولكنّي لم أتعوَّدْ؛ أنا إنسانٌ صعبٌ، إذا تغيّرَ عليَّ مكانُ نومي لسفرٍ مثلاً، بقِيتُ أتقلَّبُ في الفِراشِ إلى الصباحِ حاسداً الآخَرينَ وهم يَشخرونَ. أمّي تقولُ: هذهِ حالُكَ منذُ الصِّغَرِ، لقد عذَّبْتَني في نومتِكَ، لم تبقَ وسيلةٌ معَكَ.

أتذكّرُ كيفَ لم أنمْ سبعَ ليالٍ أيّامَ الامتحاناتِ النهائيّةِ في الكليّةِ، إذ تقرّرَ إجراؤُها في مدينةٍ أخرى. كانت غرفُ الفُندُقِ كلُّها محجوزةً، عدا واحدةً تُطلُّ على الشارعِ العامِّ، وهوَ الموقعُ الذي أتحاشاهُ عندَ الحجزِ، فأُرغمتُ عليهِ، سبعَ ليالٍ لم أنمْ، أوشكتُ على الهذيانِ، وأخذتْ منّي العصبيّةُ مأخذَها في حديثي وأفعالي، والصيدليّاتُ لا تصرفُ حبوبَ الفاليوم إلا بوصفةٍ طبيّةٍ، وفي اليومِ الثامنِ نزلتْ عليَّ رحمةُ (اللهِ)؛ حينَ أُخليَتْ غرفةٌ خلفيّةٌ، فنقلتُ أغراضي إليها، وقبِلتُ بها رغمَ رائحةِ العفونةِ، ونمتُ نومةً لا أنساها ما حَيِيتُ.

نومتي نَحْسَةٌ؛ الساعةُ أنزَعُ بطاريَّتَها لأن عقاربَها مزعجةٌ، والشبابيكُ أُطبِقُها حارماً نفسي من نسماتِ الربيعِ العليلةِ، غرفةٌ معزولةٌ صوتيّاً تماماً، لكي ينامَ الملكُ!

حكتْ لنا دكتورة الطِّبِّ النفسيِّ عن ذلكَ الأسيرِ الذي عادَ من إيرانَ، والذي لم ينمْ قطُّ طيلةَ فترةِ أسْرِهِ، فقد عذّبوهُ بطريقةٍ خبيثةٍ، حيثُ حبسوهُ انفراديّاً في زِنزانةٍ يرشَحُ سقفُها بالماءِ قطرةً قطرةً في وعاءٍ من التنك، تك تك تك موسيقى ظلَّ يسمعُها سنواتٍ طويلةً، إلى أن فقدَ عقلَهُ.

كلُّ ما أحتاجُهُ في حياتي: بيتٌ هادئٌ، زوجةٌ هادئةٌ، عملٌ هادئٌ، وموتٌ هادئٌ. لقد عثَرتُ على المكانِ، كازينو الرُّكنِ الهادئِ، قلتُ مع نفسي إنَّ رُوَّادَها سيكونونَ هادئينَ، بحُكمِ عاملِ الوِجهةِ المُشتَرَكِ. وإذا سمحتُم لي أيُّها الهادئونَ، سأتكلَّمُ نيابةً عنكم وأقولُ: إنّنا نحبُّ الاختلاءَ معَ نفوسِنا، لأنّ رؤوسَنا مملوءةٌ بالضجيجِ، ونريدُ أن نفصِلَ بينَ ضجيجِ العالَمِ الخارجيِّ وضجيجِ عوالِمِنا الباطنيّةِ؛ فيُتاحَ للكاتبِ أن يرتِّبَ أفكارَهُ، والقارئِ أن يستمتعَ بقراءتِهِ، والمتأمِّلِ أن يصلَ.

ثَمَّة صفٌّ طويلٌ من الكازينوهات على النهرِ، و(الركنُ الهادئُ) هيَ الأولى في هذا الصفِّ؛ أي تقعُ في رأسِ الخيطِ، مقاعدُها خشبيّةٌ طُليَتْ حديثاً بالأبيضِ، ولا تعدَمُ أن تجدَ مِسماراً أعوجَ يُمزِّقُ سِروالَكَ، وأشجارُها أكبرُ عُمراً مني ومنكم ومن الكازينو نفسِها.

• قبلَ عقودٍ، كانَ الماءُ أعلى. لا أدري كيفَ أصدروا إجازاتِ بناءٍ لقاعاتِ الأعراسِ؛ حوضُ النهرِ ممنوعٌ البناءُ فيهِ.

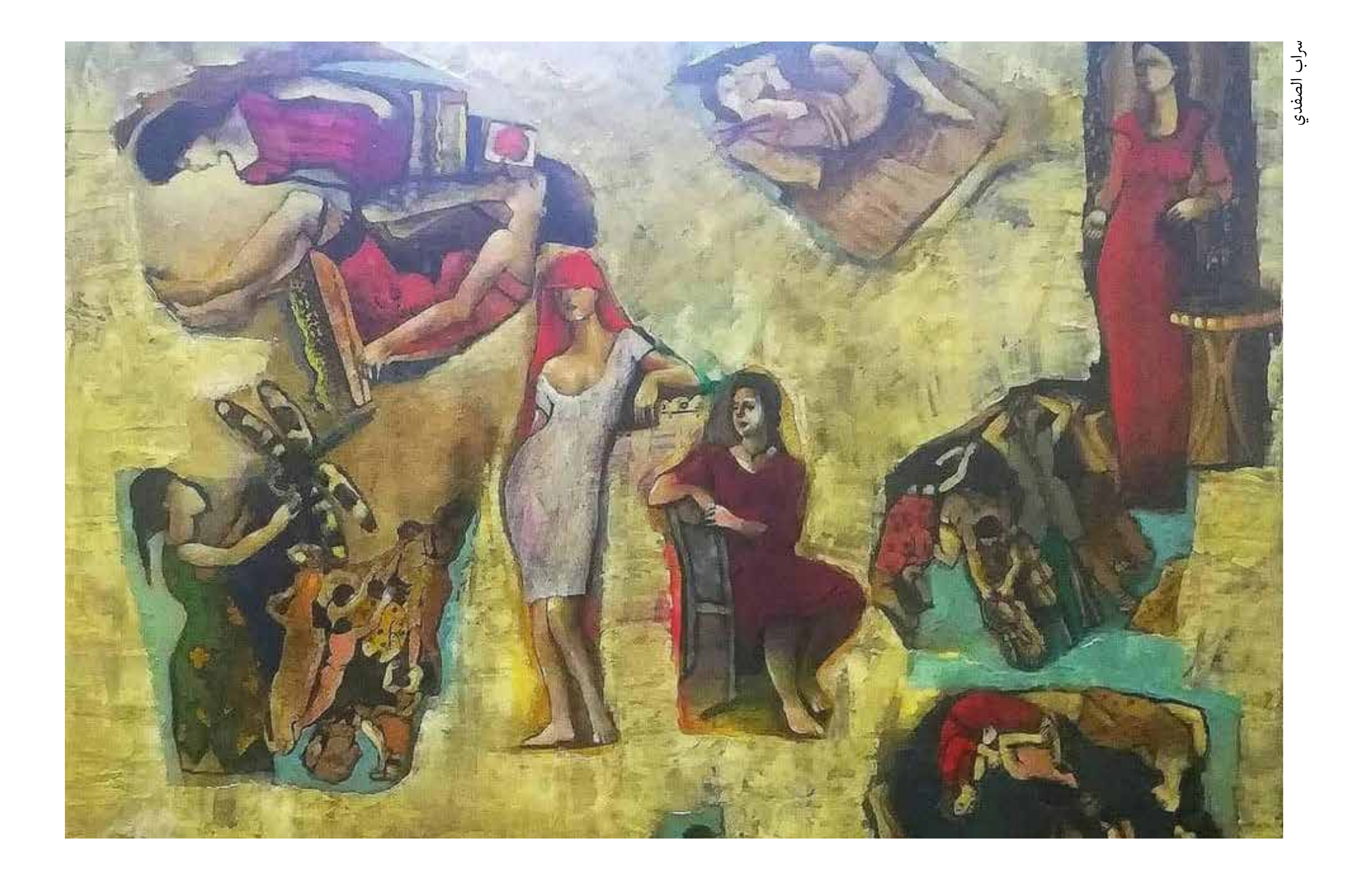
قالَ أبي بحسرةٍ.

بين فينةٍ وأخرى أعودُ إلى ألبوم الصورِ، ذكرياتٌ جميلةٌ، ها نحنُ في هذهِ الصورةِ نتناولُ الفَطورَ، كانت الألوانُ برّاقةً أكثرَ، واليومَ أعودُ وحيداً إلى المكانِ نفسِهِ.

بينَ الشايِ ونُومي البصرةِ، قضيتُ نهاراتٍ وليالِيَ في (الركنِ الهادئِ). وفي يومٍ ربيعيٍّ جميلٍ، كانَ منسوبُ المياهِ مُرتفِعاً بشكلٍ ملحوظٍ، فهم يفتحونَ بوّاباتِ السدِّ في موسمِ ذَوَبانِ الثلوجِ، ومعَ اقترابِ موعدِ الغداءِ، بدأت العوائلُ تتوافَدُ، ووُضِعَ حِزامٌ مطاطيٌّ أحمرُ لتحديدِ مِساحةِ السباحةِ.

جالساً في مقعدي المفضَّلِ، الوجوهُ ضاحكةٌ مُستبشِرةٌ، الشمسُ تحقُنُني بفيتامين دال، الحفّاراتُ على جزيرةٍ صُغرى أمامَ الكازينو تأخذُ استراحتَها، أقرأُ لمارسيل بروست، وبعدَ كلِّ قصّةٍ أو مقالةٍ أُردِّدُ: اللعنة، كم أنا كاتبٌ فاشلٌ! بروست طافحٌ بالحياةِ، يكتبُ ما يعيشُهُ، لا خيالَ بلا حدثٍ مَعيشٍ. وأنا عبارتي باردةٌ، جُثّةٌ، حتّى الجثّةُ ساخنةٌ أوّلَ الموتِ ثُمَّ تبرُدُ، عبارتي جثّةٌ مُحنَّطةٌ. الأمرُ أشبهُ ببيتٍ دافئٍ في مسلسلٍ ما، يشدُّكَ حدَّ الهَوَسِ، فتشرَعُ بالبحثِ عنهُ، تسألُ الدلّالينَ ومكاتبَ العَقَاراتِ، وتُراسلُ الشركةَ المُنتجةَ، إلى أن تظفَرَ بهِ، وما إن تُدر المِفتاحَ وتَدلِفْ حتى تكونَ بينَ جدرانٍ خرساءَ، وغُرَفٍ مُوحشة. يجبُ أن يُضيفوا في كتابِ العلومِ أنّ الناسَ همُ الحياةُ.

وبينما أنا في تأمّلاتي، إذا بصراخٍ عظيمٍ، امرأةٌ تلطِمُ وتصرُخُ:



سراب الصفدي

طفي يغرَقُ يا ناس، طفلي يغرَقُ.. رغم أنَّ الاستغاثةَ بالكلِّ، لا أعرِفُ لماذا شعرتُ أنّها لي بالذاتِ، ثُمَّ إنّ أيَّ رجلٍ يَهُمُّ بالنزولِ إلى النهرِ، تجرُّهُ زوجتُهُ مُتوسِّلةً: عندَكَ أطفالٌ أولى بكَ. عُمّالُ الكازينو تنصّلُوا: النهرُ غدّارٌ، النهرُ غدّارٌ. وهكذا وجدتُني ضارباً كفّاً بكفٍّ، أُصارعُ التيّارَ، وأعطي فرصةً لتأكيدِ وجودي. حقّاً لا نعرِفُ كم أنّا أقوياءُ حتّى نجرِّبَ. اندهشتُ من قوّةِ عضلاتي، وسَعَةِ رئتيَّ تحتَ الماءِ، وفي أمواجٍ من التصفيقِ والمدحِ بالشهامةِ، كانَ الطفلُ في أحضانِ أمِّهِ.

شكراً للنهرِ الذي أعطاني فرصةَ الخروجِ من علبةِ الهدوءِ إلى مِهَنٍ أخرى؛ سُقتُ سيّارةَ إسعافٍ، حملتُ خراطيمَ الإطفاءِ، رفعتُ بندقيّةً في الخطِّ الأولِ، نقّبتُ في المناجمِ، روّضتُ الأسودَ، وغيرُها من مهنٍ تجعلُ الأدرينالين لا يتنزّلُ من قمّةِ الهرمِ. هجرتُ الكِتابةَ في محاولةٍ مني للانخراطِ في حياةِ عَوَامِّ الناسِ؛ أكلٌ، شربٌ، جِنسٌ، وظيفةٌ أوليّةٌ، وظيفةٌ ثانويّةٌ، عملٌ صباحَ مساءَ، نقودٌ، لهوٌ، ملذّاتٌ.. ثُمَّ ماذا؟ ببساطةٍ لم أتأقلمْ! لم أستطعْ أن أصيرَ مثلَ الآخرينَ. شيءٌ ناقصٌ في روحي، جزءٌ مسروقٌ من لوحةٍ لا تَسدُّ مكانَهُ أيّةُ قطعةٍ.

الشيخُ قالَ: إنّها مسألةُ إيمانٍ، وعليكَ أن تؤمنَ أنّ الكِتابةِ قدرُكَ. والطبيبُ النفسيُّ قالَ: القلقُ دودةٌ تتكاثَرُ عندما تجدُ بيئةً خِصبةً لها، وهذهِ البيئةُ هيَ القلبُ والعقلُ معاً، أمّا من أينَ جاءت تلكَ الدودةُ فهذا ما يكتشفُهُ العلمُ يوماً بعدَ يومٍ؛ من العقاقيرِ، الحروبِ، النشأةِ الأولى، ومعَ الأسفِ هنالكَ مكانٌ لا نستطيعُ أن نهدِمَهُ، هوَ الوِراثةُ. قالَ الطبيبُ بتحذلُقٍ وأضافَ: فإذا أردتَ يا بُنيَّ أن تعرِفَ مصدرَ قلقِكَ، فابحثْ في شجرةِ عائلتِكَ.

أمّي التي تكرهُ عمّتي قالت: كلبُ عمّتِكَ نبحَ عليكَ لمّا كنتَ في الخامسةِ، وعمّتي التي تكرَهُ أمي قالت: أمُّكَ كانت تستمعُ للموسيقى الصاخبةِ وأنتَ جنينٌ في بطنِها. أبي حمّلَ أخوالي المسؤوليةَ، وأخوالي حمّلوا أعمامي المسؤوليّةَ، جدّايَ وجدّتايَ بينَ ميّتينِ ومُصابينِ بالزهايمر، إذن لا أحد في هذهِ الشجرةِ المُباركةِ يعترفُ بأنّهُ الغصنُ العَفِنُ!

هم يتفاخرونَ ويتباهونَ حينَ نرِثُ ألوانَ عيونِهم، وأشكالَ وجوهِهم، وأطوالَ قاماتِهم، وجيناتِ ذكائِهم، ولكن لا أحد، لا أحد مُطلقاً يتجرَّأُ ويقولُ: أنا أورثْتُكَ القلقَ والخوفَ.

شاعر من العراق



شعر

دمي المحترق

سبعُ قصائد

أمارجي

انتظار

النَّهارُ قيقبٌ أحمر، واللَّيلُ حورٌ أسود، وأنا اشتدَّ على أضلُعي النَّابُ واللُّحاءُ والحدوة. ليس فوقي غير عوسقِ الشَّوكِ يَضأى غيابَكِ. ولا تحتي غير شُقَّار النَّارِ يَنْهَتُ غيابَكِ. ولا أمامي غير جنادبِ الوقتِ تُصَرصِرُ غيابَكِ. ولا خلفي غير ثعالبِ الرِّيحِ تَضْغُو غيابَكِ. وأنا اشتدَّ على أضلُعي النَّابُ واللُّحاءُ والحدوة.

حُمَّى

بين نُقشارَتَين

أنفاسُكِ المفرودةُ في الشُّوح.

شهيقًا،

من أوَّلِ القَصعين.

زفيرًا،

إلى آخر الطَّيُّون.

بينهما،

دمي المحترقُ في رئةِ الوَشَق.

سرينادة

لم أحرِّك عشبَ اللَّيل

ولم أبعثر مآبرَ النَّهار،

ولكن لفظتُ اسمكِ

فخشخشَ تحتي

وادٍ من الزَّنبق.

غزليَّة

أنتِ اليومُ قبلَ اليومِ الأوَّلِ للغابة، قبلَ هَفْوِ الملَاكِ إلى أرْزٍ وشُوح.

أنتِ الصَّباحُ قبلَ صباحِ النِّمْنِمَةِ في القُندول،

والمساءُ قبلَ مساءِ السَّمَندَلِ في كزبرةِ البئر.

أنتِ النَّهارُ قبلَ نهارِ الجُرَيْسِيَّات،

واللَّيلُ قبلَ ليلِ البَهْشِيَّات.

وأنتِ زهرةُ الرَّبيع

قبلَ أن تكونَ شمس،

وزهرةُ الثَّلج

قبلَ أن يكونَ غيم،

وزهرةُ الفِصْح

قبلَ أن يكونَ مسيح.

مزمور

أي حبيبةُ، لا قِبَلَ لي،

فَهَيْتَ لكِ،

نوِّليني من زهرتَي عُودِ الرِّيحِ نَوْلَةً

تخلِّصُني

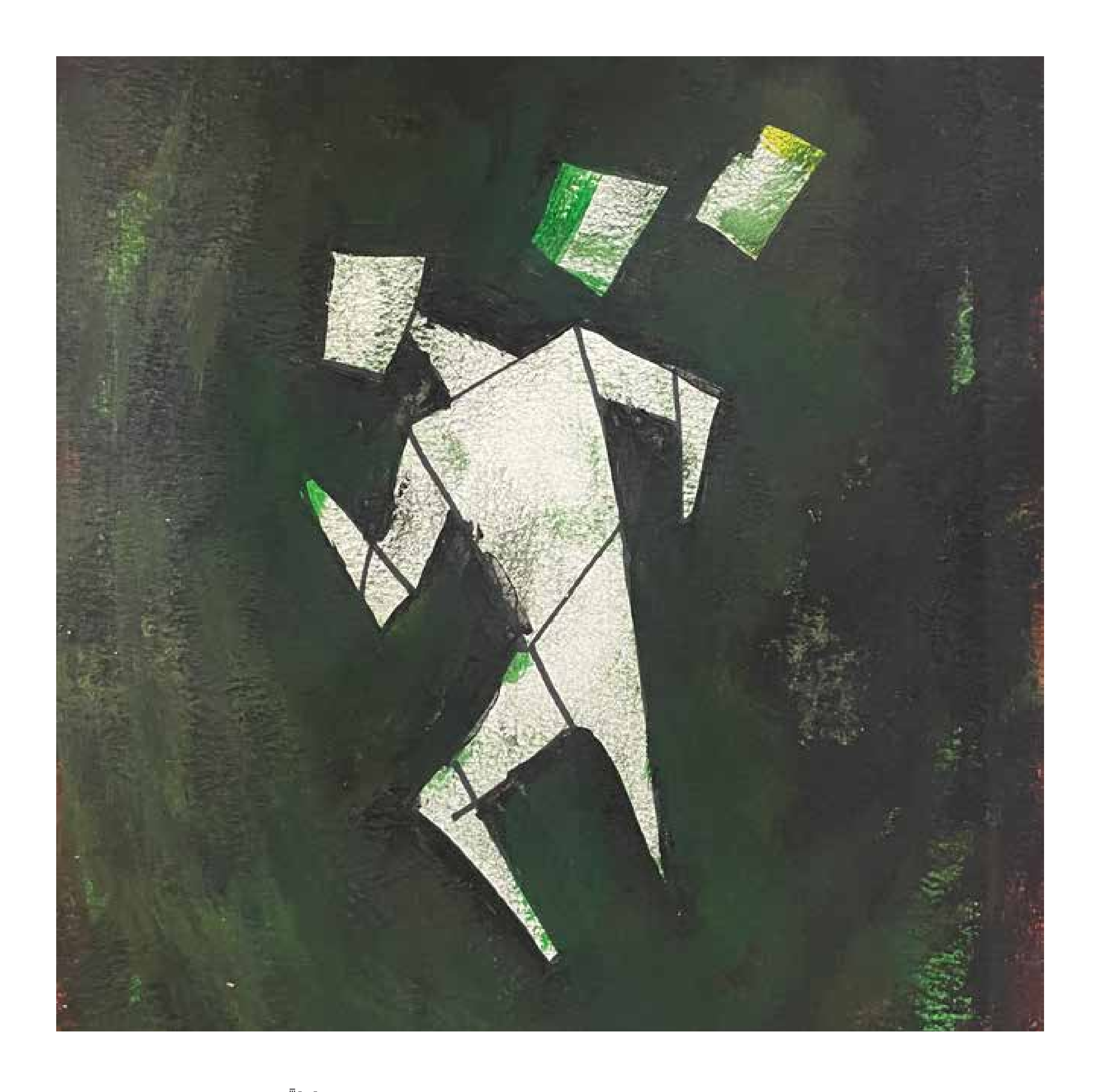
من يدِ الكلبِ

وفمِ الأسدِ

وقرونِ بقرِ الوحش.

شَتَات

ضُيِّعْتُ في الدُّلْبِ، في العُشْبِ، إليكِ.



في ما يَشبِقُ الوعولَ إليكِ.

في ما يَغْضُبُ اللَّقالقَ والبَجَعَ إليكِ.

(هاتِ حَجَرَكَ وخُذْ نَيْلُوفَرَتي).

حَجَري في مغارةٍ لا أعرفها، ونَيْلُوفَرَتُكِ في بحيرةٍ لا تعرفينها.

ولكن، مَشَيْنا نتلمَّسُ بخارَ الغابات،

وفي الطَّريقِ ضُيِّعتُ وضُيِّعتِ.

أنتِ في دمكِ العميقِ إليَّ،

وأنا في وضوحِ النَّحلِ وغَبَشِ الدَّبابيرِ إليكِ.

في سيفِ الغرابِ وعلاماتِ الحَذْفِ إليكِ.

ليليَّة

والآنَ إذ القمرُ مرفوعٌ كممحاة

والصَّنوبرُ أتمَّ مخطوطةَ الظِّلال

والرِّيحُ وجَرَسُ المساءِ يهيِّئان الحواشي

والقمرُ مرفوعٌ كممحاة

ينفتحُ قميصُكِ

مُكَبكِبًا حبرَ الفاوانيا على الأشياء.

• أمارجي، الاسم القلميّ للشّاعر والمترجم السّوري رامي يونس.



دراسة

التصدير القرآني
في روايات علي أحمد باكثير

عبدالحكيم الزبيدي

درج الأديب علي أحمد باكثير (1910 - 1969) على تصدير أعماله المسرحية والروائية بآية أو أكثر من آيات القرآن الكريم؛ وذلك منذ أول عمل أدبي له، وهو مسرحية "هُمام أو في عاصمة الأحقاف" التي صدرت طبعتها الأولى عام 1934، وحتى آخر عمل كتبه قبل وفاته عام 1969.

ولم أجد فيما اطلعت عليه من أبحاث وكتابات حول أدب باكثير من أفرد هذه الظاهرة بدراسة مستقلة، فيما عدا دراسة باللغة الإنجليزية للأستاذ إقبال هاشم، الباحث في جامعة ميلبورن بأستراليا، بعنوان: أهمية الآيات القرآنية في أدب علي أحمد باكثير: (السلسلة والغفران) و(الدكتور حازم) نموذجاً ([1]).

وسنحاول في هذه الدراسة تناول هذه الظاهرة في أدب باكثير متخذين من الروايات نموذجاً، وذلك لقلة عددها، حيث ترك باكثير ست روايات وأكثر من ستين مسرحية طويلة، بالإضافة إلى العديد من المسرحيات القصيرة ذات الفصل الواحد. وقد التزم باكثير بالتصدير القرآني في رواياته ومسرحياته الطويلة، ولكنه لم يلتزم ذلك في المسرحيات القصيرة.

وقبل الدخول في صلب الموضوع، سنتناول باختصار مصطلح العتبات النصية، ومنها التصدير، وأهميته في العمل الأدبي.

العتبات النصية وأهميتها في العمل الأدبي

يقصد بالعتبات النصية النصوص المصاحبة للنص الأدبي، مثل: العنوان، والتصدير والإهداء، والتقديم، وغيرها، ويشمل ذلك أيضاً الإخراج الفني للنص الأدبي مثل صورة الغلاف وطريقة كتابة اسم المؤلف وعنوان العمل الأدبي، وغير ذلك، مما هو خارج النص الأدبي.

ويعد اهتمام النقاد بدراسة العتبات النصية المصاحبة للنص الأصلي حديثا نسبياً، ويعد جيرار جينيت أشهر من اهتم بدراسة العتبات ونظَّر لها في كتابه "عتبات" الصادر عام 1987 ([2])، وإن سبقته كتابات قليلة لعل أقدمها - كما يصف جينيت - هي مقالة كلود دوشي التي نشرت في مجلة الأدب سنة 1971 ([3]).

والمصطلح الأجنبي للعتبات هو (Para-text) وتوجد عدة محاولات أخرى لترجمته مثل: المناص، والنص الموازي، والنص المحاذي، والنص المؤطر ([4]). كذلك توجد ترجمات أخرى، هي: المناصصات، المناصات، النص الموازي، محيط النص الخارجي، الملحقات النصية، الموازية النصية، الموازي النصي ([5]).

وقد آثرنا مصطلح العتبات لأنه أكثر المصطلحات شهرة بين المهتمين بالنقد الأدبي التطبيقي الحديث ([6])، ولما له من دلالة على عتبة الباب التي يُدخل منها إلى فنائه، وكذلك هذه النصوص المصاحبة للنص يمكن من خلالها الدخول إلى عوالم النص. وإذا رجعنا إلى معجم لسان العرب (مادة عتب) فسنجده يُعرِّف العتبة بأنها: "العَتَبَةُ: أُسْكُفَّةُ البابِ التي تُوطأُ؛ وقيل: العَتَبَةُ العُلْيا؛ والأُسْكُفَّةُ: السُّفْلى، والجمع: عَتَبٌ وعَتَباتٌ".

ويفرق جينيت بين العتبات (seuils) وبين المناص (paratexte)، فالعتبات عنده تتحدد في خمسة أنماط هي: التناص، المناص، الميتانص، النص اللاحق، النص الجامع([7]) . ويرى جينيت أن أنواع المناص (وهي التي اخترنا ترجمتها بالعتبات) تندرج تحت نوعين مهمين، هما: مناص الناشر، ومناص المؤلف. وينقسم مناص الناشر إلى: النص المحيط النشري (ويشمل:



الغلاف وصفحة العنوان والجلادة، وكلمة الناشر)، والنص الفوقي النشري (ويشمل: الإشهار، وقائمة المنشورات، والملحق الصحفي لدار النشر) ([8]).

أما مناص المؤلف فينقسم بدوره إلى قسمين: النص المحيط التأليفي (ويشمل: اسم الكاتب، العنوان الرئيسي والفرعي، العناوين الداخلية، الاستهلال، المقدمة، الإهداء، التصدير، الملاحظات، الحواشي، الهوامش). والنص الفوقي التأليفي (ويشمل: اللقاءات، الحوارات، المناقشات، القراءات النقدية، المذكرات الحميمية، النص القبلي، التعليقات الذاتية) ([9]).

التصدير

يعرف جينيت تصدير الكتاب بأنه "اقتباس بإمكانه أن يكون فكرة أو حكمة تتموضع في أعلى الكتاب، ملخصا معناه فهو وظيفة تلخيصية" ([10])، وعادة ما يكون في أول صفحة بعد الإهداء وقبل الاستهلال([11]) . ويتكون التصدير من ثلاثة عناصر، هي التصدير، وهو الاقتباس، وعلى الكاتب أن يضعه بين قوسين وأن يكتبه بخط مغاير للخط العمل، والمُصدِّر، وهو من يضع التصدير، وقد يكون الكاتب أو شخص آخر من محيطه أو الناشر، والمُصدَّر له، وهو قارئ يتخيله الكاتب بأنه سينخرط في فعل قراءة العمل ([12]).

وظائف التصدير

إن التصدير لحظة صامتة، يخضعها التأويل للقراءة لينطق صمتها. وقد حدد جينيت أربع وظائف للتصدير؛ اثنتان منها مباشرتان وهما: وظيفة التعليق على العنوان ووظيفة التعليق على النص، واثنتان غير مباشرتين وهما: وظيفة



الكفالة/الضمان غير المباشر، ووظيفة الحضور والغياب للتصدير ([13]).

1- وظيفة التعليق على العنوان

وهي وظيفة تعليقية تكون مرة قطعية ومرة أخرى توضيحية ومن هنا فهي لا لتبرر النص ولكن تبرر عنوانه.

2- وظيفة التعليق على النص

وهي الوظيفة الأكثر نظامية بحيث تقدم تعليقا على النص تحدد من خلاله دلالته المباشرة ليكون أكثر وضوحاً وجلاء بقراءة العلاقة الموجودة بين التصدير والنص.

3- وظيفة الكفالة/الضمان غير المباشر

وهي من الوظائف غير المباشرة لأن الكاتب يأتي بهذا التصدير المقتبس ليس لما يقوله هذا الاقتباس ولكن من أجل من قال هذا الاقتباس لتنزلق شهرته إلى عمله ([14]).

4- وظيفة الحضور والغياب للتصدير

هذه الوظيفة هي الأكثر انحرافا لارتباطها بالحضور البسيط للتصدير كيفما اتفق لأن الواقع الذي يحدثه التصدير أو غيابه يدل على جنسه أو عصره أو مذهبه الكتابي، فحضوره لوحده علامة على الثقافة وكلمة جواز تثاقفي ينقشها الكاتب على صدر كتابه ([15]).

التصدير القرآني في روايات باكثير

تفرد الأديب علي أحمد باكثير بين أدباء عصره بحرصه على تصدير كل أعماله الروائية والمسرحية بآية أو آيات من القرآن الكريم، ويرى الدكتور أحمد عبدالله السومحي أن هذا التصدير القرآني من دلائل الاتجاه الإسلامي عند باكثير ([16]). أما الدكتور طه حسين الحضرمي فيرى أن "هذا التصدير يحمل توجيها أيديولوجيا يلقي ضوءًا على مضمون العمل الأدبي الذي يتصدَّره"([17]). وكذلك يرى الدكتور أبوبكر البابكري أن الآية القرآنية في مطلع الرواية عادة ما تكون متعلقة بالحدث الروائي أو مفسرة له ([18]).

وسنستعرض في الصفحات الآتية التصدير القرآني لروايات باكثير، ونحاول تلمس العلاقة بينها وبين مضمون النص الأدبي.

رواية سلَّامة القس (1941)

نشرت رواية (سلَّامة القس) سنة 1941، على 7 حلقات في مجلة "الثقافة" ([19])، وفازت بجائزة السيدة قوت القلوب الدرمرداشية عام 1943مناصفة مع الأديب نجيب محفوظ عن روايته "رادوبيس". وطبعت في كتاب عام 1944 صدر عن لجنة النشر للجامعيين.

وقد صدَّرها المؤلف بقول الله تبارك وتعالى: "وَلَقَدْ هَمَّتْ بِهِ وَهَمَّ بِهَا لَوْلا أَن رَّأَى بُرْهَانَ رَبِّهِ كَذَلِكَ لِنَصْرِفَ عَنْهُ السُّوءَ وَالْفَحْشَاء إِنَّهُ مِنْ عِبَادِنَا الْمُخْلَصِينَ" (يوسف، 24).

والرواية تحكي قصة وقوع عبدالرحمن بن أبي عمَّار الملقب بالقس لتقواه وورعه، في حب سلَّامة المغنية، وعشقها له حتى اشتهرا بذلك، فلُقبت بسلَّامة القس. وقد حدث أن خلا بهما المجلس مرة فراودته عن نفسه، قائلة له ([20]) :

- يا ابن أبي عمار إني أحبك.

- فقال عبدالرحمن وهو يضطرب: "وأنا والله يا سلَّامة أحبك".

- فقالت وهي تنظر إليه مائلة الرأس: "وأحب أن أضع فمي على فمك".

- فقال لها وبصره إلى الأرض: "وأنا والله أحب ذلك".

- فقامت سلامة ودنت منه وأخذت بيده قائلة: "إذن فما يمنعك؟ فوالله إن الموضع لخالٍ".

فذهل عبدالرحمن وخُيِّل إليه أنه يرى طيفاً في حلم، وبقي صامتاً يدير طرفه في أنحاء المشربة فقالت سلامة: "ليس عندنا من أحد غيري وغيرك". فانتفض عبدالرحمن فجأة، ونظر إليها نظرة هائلة وقال: "أنسيتِ الله يا سلامة؟". فاضطربت سلامة ورفعت يدها عن يده، وكأن ناراً لذعتها، فتراجعت إلى الوراء وعيناها الزائغتان لا تفارقانه كأنما ترى أمامها هولاً تتقيه. واستمر عبدالرحمن يقول: "لا يا حبيبتي، لا، إني أحبك يا سلَّامة، وإني سمعت الله عزوجل يقول: 'الْأَخِلَّاء يَوْمَئِذٍ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ إِلاَّ الْمُتَّقِينَ' ([21])، وأنا أكره أن تصير الخلة التي بيننا عداوة يوم القيامة".

صدَّر باكثير روايته بتلك الآية الكريمة التي تحكي موقف النبي يوسف عليه السلام مع امرأة العزيز حين راودته عن نفسه فاستعصم. وكذلك عبدالرحمن القس، لم يستجب لطلب سلامة رغم حبه لها وهيامه بها، وذلك خوفاً من الله تعالى، ولأن حبه لسلامة حب عفيف طاهر يسمو عن الرغبات الشهوانية، فهو يطمح أن يستمر حبه لها حتى بعد وفاتهما، ولذلك ذكَّرها بقول الله تعالى: "الْأَخِلَّاء يَوْمَئِذٍ (أي يوم القيامة) بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ إِلاَّ الْمُتَّقِينَ"، وهو يطمح أن تكون زوجة له في الآخرة إن تعذر أن يظفر بذلك في الدنيا. وهكذا رأينا أن هذا التصدير بهذه الآية القرآنية قد اختصر أهم حدث في الرواية قامت عليه، وهو أن يكون الحب طاهراً عفيفاً، وأن يكون المحب طاهراً نقياً

تقياً، وبهذا يكون حبه مستمراً في الدنيا الفانية وفي الآخرة الباقية. يقول العلامة الزمخشري في تفسير الآية ([22]):

"همّ بالأمر إذا قصده وعزم عليه، ومنه: الهُمام وهو الذي إذا همّ بأمر أمضاه ولم ينكل عنه. وقوله: "وَلَقَدْ هَمَّتْ بِهِ" معناه: ولقد همَّت بمخالطته "وَهَمَّ بِهَا" وهمّ بمخالطتها "لَوْلا أَن رأى بُرْهَانَ رَبِّهِ" جوابه محذوف، تقديره: لولا أن رأى برهان ربه لخالطها، فحذف؛ لأنّ قوله: 'وَهَمَّ بِهَا' يدل عليه".

وهذا يعني أن الهم لم يحصل من يوسف عليه السلام، لأنه رأى برهان ربه. وكذلك القس في الرواية لم يهم بها لأنه رأى برهان ربه، وعصمه دينه وتقواه عن الوقوع في الفاحشة. وبهذا – كما يرى الدكتور البابكري – "يتفق محور الرواية وهو تصوير الضعف الإنساني وانتصار الإيمان مع مضمون هذ الآية وتفسيرها" ([23])، وأرى أن باكثير يهدف من هذا التصدير إلى أن الاستعصام عن الوقوع في الفاحشة ليس سلوكاً خاصاً بالأنبياء – كما في قصة يوسف – بل يمكن أن يحصل من أيّ إنسان يخاف الله ويتقيه حق تقواه.

وكنت قد تناولت هذه الرواية في دراسة سابقة، ورأيت أن باكثير يصور في هذه الرواية طرفاً من الصراع الذي حدث في نفسه حين قدم مصر ورأى فتنها ومباهجها، وأخذ يوازن بين حاضره في مصر وهو يتقلب بين الفتن ولكنه يعصم نفسه من الوقوع فيها ويخاف الله ويتقيه، وبين ماضيه في حضرموت حيث كانت حياته هائنة رتيبة لا تحوطها الفتن، ولا تخالطها الشهوات، فينتصر باكثير لحاضره كما انتصر القس لحاضره على ماضيه، ويرى أنه في حاضره حيث يصارع الشهوات ويستعصم عنها، اتقى لله من ماضيه الذي لم تكن فيه فتن ولا شهوات ([24]).

رواية وا إسلاماه (1944)

نشرت سنة 1944 عن لجنة النشر للجامعيين، وفازت بجائزة وزارة المعارف عام 1944م مناصفة مع الأديب نجيب محفوظ عن روايته "كفاح طيبة". وصدَّرها باكثير بقول الله تبارك وتعالى: "قُلْ إِن كَانَ آبَاؤُكُمْ وَأَبْنَاؤُكُمْ وَإِخْوَانُكُمْ وَأَزْوَاجُكُمْ وَعَشِيرَتُكُمْ وَأَمْوَالٌ اقْتَرَفْتُمُوهَا وَتِجَارَةٌ تَخْشَوْنَ كَسَادَهَا وَمَسَاكِنُ تَرْضَوْنَهَا أَحَبَّ إِلَيْكُم مِّنَ اللهِ وَرَسُولِهِ وَجِهَادٍ فِي سَبِيلِهِ فَتَرَبَّصُواْ حَتَّى يَأْتِيَ اللَّهُ بِأَمْرِهِ وَاللهُ لاَ يَهْدِي الْقَوْمَ الْفَاسِقِينَ" (التوبة، 24).

ويرى العلامة الزمخشري في تفسيره أن هذه الآية "شديدة لا ترى أشدّ منها، كأنها تنعى على الناس ما هم عليه من رخاوة عقد الدين، واضطراب حبل اليقين ([25]) . ويقول العلامة محمد متولي الشعرواي عند تفسير هذه الآية ([26]):

"والخطاب هنا لرسول الله صلى الله عليه وسلم ليبلّغه للمؤمنين. وقد جاء سبحانه وتعالى في هذه الآية الكريمة بمراحل القرابة، فذكر أولاً صلة النسب من آباء وأبناء وإخوة، ثم الزواج، وهو وسيلة التكاثر، ثم الأهل والعشيرة، ثم الأموال التي نملكها فعلاً، ثم الأموال التي نريد أن نكسبها، ثم المساكن التي نرضى بها، وبعد ذلك ذكر التجارة التي تزيد من المال. ويذكّرنا الحق سبحانه هنا إن كانت أيّ مسألة من هذه الأشياء، وهي زينة الحياة الدنيا أحب إليكم من الله ورسوله والجهاد في سبيل الله "فَتَرَبَّصُواْ" أي انتظروا حتى يأتيكم أمر الله، وحينئذ ستعرفون القيمة الحقيقية للدنيا وقيمة ما عند الله تعالى من رضاء ونعيم".

ويرى الدكتور أبوبكر البابكري أن الرواية تحث على الجهاد كما تحث عليه الآية([27]) . ويضيف: "إن محور الرواية هو الجهاد في سبيل الله ولا شك أن الواقع السياسي الذي يشير إلى سقوط فلسطين وتقسيم العالم الإسلامي إلى دويلات هو الذي استدعى تاريخ حروب التتار والصليبيين" ([28]) ، ويرى "إن هذ الرواية تعد إرهاصا لثورة مصر 1952 واستشرافاً للمستقبل الذي ستبنيه مصر بعد ثورتها في مواجهة الأعداء" ([29]).

وكذلك يرى الدكتور عبدالله الخطيب أن الرواية جاءت "صرخة مدوّية ودعوة مفتوحة للجهاد ضد العدو الصهيوني مستلهماً هذه الدعوة من التاريخ العربي حيث تمكن المسلمون من تحطيم حملات التتار المتتالية التي كان من شأنها تدمير المرافق الحياتية في بلاد المسلمين لكن النصر في النهاية كان حليف المسلمين، ويقصد باكثير من وراء هذا التشخيص شحذ همم المسلمين ورفع معنوياتهم للقيام بالدور المنوط بهم في مثل هذ الأحوال الاستعمارية" ([30]).

ومن الواضح أن جميع النقاد قد فهموا من هذا التصدير أن باكثير يرمي إلى حث المسلمين المعاصرين له على الجهاد، ولكن أيّ جهاد يقصده باكثير؟ لمعرفة ذلك علينا أولاً أن نعرِّف مفهوم الجهاد في اللغة والشرع.

الجهاد في اللغة يشمل كل جهد يبذله الشخص، وأما في الشرع فهو على معنيين أحدهما عام والآخر خاص: فأما العام فهو بذل الوُسع في حصول ما يحبه الله من الإيمان والعمل الصالح ومن دفع ما

يبغضه الله من الكفر والفسوق والعصيان ([31]). وأما المعنى الخاص للجهاد فيراد به جهاد الكفر على وجه الخصوص وهو المراد عند إطلاق الجهاد في اصطلاح الفقهاء([32]) . وهذا النوع من الجهاد على قسمين: أحدهما جهاد الدفع؛ ويقصد به الدفاع عن بلاد المسلمين، وثانيهما جهاد الطلب؛ وهو غزو الكفار في بلادهم([33]).

وبالرجوع إلى أحداث الرواية، يتضح أن باكثير ضد جهاد الطلب، وأنه يفسر الجهاد في الإسلام بجهاد الدفع حين يغزو العدو المسلمين في عقر دارهم. فقد افتتح باكثير الرواية بحوار بين السلطان جلال الدين بن خوارزم شاه وابن عمه ووزيره ممدود ([34]):

"قال السلطان جلال الدين ذات ليلة للأمير ممدود ابن عمه وزوج أخته، وكان يلاعبه الشطرنج في قصره بغزنة: غفر الله لأبي وسامحه، ما كان أغناه عن التحرش بهذه القبائل التترية المتوحشة. إذن لبقيت تائهة في جبال الصين وقفارها، ولظل بيننا وبينهم سد منيع. فنظر إليه ممدود وقد أدرك أن جلال الدين يريد أن يطوي بساط الشطرنج، فقال له: أجل يا مولاي، إن عمي خوارزم شاه أخطأه التوفيق فيما ذكرت من إثارة هذه القبائل التترية. ولكني أرى أنه ليس لنا أن نلومه إلا بمقدار، فقد كان رحمه الله أعظم ملوك عصره وأوسعهم ملكاً واشدهم قوة، وكان لا بد له من التوسع المطرد لئلا يعطل جنوده وجحافله العظيمة عن العمل. فآثر أن يكون ذلك في بلاد لم يدخلها الإسلام بعد، حتى يجمع بذلك بين خدمة دنياه بتوسيع ملكه، وخدمة دينه بنشر الإسلام في أقصى البلاد. فقال له جلال الدين، وقد بدا على وجهه التأثر والحزن العميق: ولكن ماذا جنى عمك من هذا يا ممدود، غير فقدان الجزء الأعظم من مملكته، وإغراق بلاد الإسلام بهذا الطوفان العظيم من التتار المشركين، وأخشى أن يكون أبي مسؤولاً عن هذا كله أمام ربه".

وهكذا نرى باكثير يجعل غزو التتار للعالم الإسلامي إنما كان بسبب جهاد الطلب، حين غزاهم السلطان خوارزم شاه طمعاً في فتح بلادهم وضمها لمملكته ونشر الإسلام فيها، فانقلب عمله ذلك وبالاً عليه، فقضوا على ملكه، ثم غزوا العالم الإسلامي وفعلوا فيه الأفاعيل. أما الرواية فتتناول جهاد الدفع، حيث تصور انتصار المصريين على جموع الصليبيين الذين غزوهم في عقر دارهم، ومقاومة كل فئات الشعب لهم حتى تم النصر المؤزر للمصريين في معركة "فارسكور" وأسر قائد الصليبيين لويس التاسع. وكذلك تصور انتصار المصريين بقيادة الملك المظفر قطز على جموع التتار بقيادة "هولاكو" الذين قوّضوا أركان الخلافة الإسلامية في بغداد وهتكوا الأعراض وأغرقوا كتب التراث وجعلوها جسراً مرت عليه خيولهم، واجتاحوا العالم الإسلامي وأشاعوا الرعب بين الناس، وقتلوا من المسلمين حوالي مليونين. وحين أرسلوا رسلهم إلى مصر طالبين من حكامها التسليم لهم بالولاء والطاعة، رأى كثير من أمراء المماليك مسالمتهم وقبول دفع الجزية لهم، ولكن الملك المظفر قطز كان له رأي آخر، حيث اختار جهاد الدفع، والاستعداد لمواجهتهم حتى يحكم الله بينه وبينهم، واتخذ لذلك الأسباب، فكانت النتيجة أن نصره الله عليهم نصراً مؤزراً في معركة "عين جالوت".

وهكذا صوَّر باكثير في هذه الرواية أن المسلمين حين اختاروا الجهاد على الاستسلام للعدو نصرهم الله وأيدهم، ولو اختاروا الاستسلام لأصابهم الخزي والذل والهوان، والعذاب الذي توعدهم الله به. وفي هذا رسالة إلى العرب المعاصرين لوقت كتابة الرواية ألاّ يستسلموا للعدو الذي غزاهم في عقر دارهم بل عليهم أن يجاهدوه بكل ما أوتوا من وسائل حتى يكتب لهم النصر عليه.

رواية ليلة النهر (1946)

نشرت سنة 1946 عن لجنة النشر للجامعيين. وصدَّرها باكثير بقول الله تبارك وتعالى: "وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الرُّوحِ قُلِ الرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّي وَمَا أُوتِيتُم مِّن الْعِلْمِ إِلاَّ قَلِيلاً" (الإسراء، 85). وهي تحكي قصة موسيقار مصري اختلقه باكثير وأطلق عليه اسم "فؤاد حلمي" ([35])، وهو فنان عظيم يجمع في برديه بين الشاعر والملحن. فهو يضع اللحن ثم يصوغ أبياتاً عليه، وقد طبقت شهرته البلاد وأخذت الإذاعة تنقل حفلاته نقلاً مباشراً، ولكنه ظل رغم هذه الشهرة وهذه المنزلة التي بلغها، شاباً خجولاً باراً بأمه، مستقيماً لا يعاقر الخمر ولا ينغمس - شأن غيره من أهل هذا الفن - في المجون والخلاعة. أحب فتاة حباً عذرياً عفيفاً ولكنها تزوجت من غيره فعاش على حبها وذكراها. وهو يرفض الغناء في الكازينوهات لأنه يرى أنها مباءات للفساد تقتل الأخلاق والفن معاً وتتخذ من دعوى الفن ستاراً تخدع به الجمهور الساذج ([36]).

وقد صاغ باكثير روايته بطريقة مشوقة حيث بناها على فكرة أن فؤاداً يتصل اتصالاً روحياً بشاعر قديم قد هلك في الدهر الأول ولكن روحه ما زالت تهيم حول قبره



الموجود في خرابة تعرف بخرابة الشاعر، وسبب ذلك أنه حين أدركته الوفاة حرق جميع قصائده التي قالها في تصوير عشقه لابنة عمّه التي زُوّجت لغيره، وأمر بذرّ رماد هذه القصائد في النهر، فأصبح يتعذب في قبره كل ليلة، لأن الأزمات النفسية التي مرت بقلبه في حياته ونفسّها عنه بأشعاره قد عادت فاحتبست في صدره جملة واحدة فبقي إصرها ينقض ظهره ويقض مضجعه فما ينعم براحة ولا قرار ([37]) ، حتى قيض الله له فؤاداً فأصبح الشاعر يملي على قلب فؤاد قصيدة من قصائده في كل مرة على لحن يصوغه فؤاد ليعبّر به عن موقف أو تجربة مرت به، فيقصد خرابة الشاعر بعد الساعة الحادية عشرة مساء ويدندن بلحنه الجديد، فيسمع صوت الشاعر يتابعه بأبيات تتفق مع اللحن وتعبر عن التجربة التي مر بها فؤاد، فيظل فؤاد يرددها معه حتى يحفظها. وهكذا حتى إذا فرغ الشاعر من إملاء جميع قصائده والتنفيس عما كان يعتمل في صدره، ودع فؤاداً بعد أن أملى عليه القصيدة الأخيرة على لحن "الوداع" الذي صاغه فؤاد حين فجع بزواج محبوبته من غيره، ودَّعه شاكراً له على مساعدته إياه، وطلب منه الصبر على محنته حتى يلقاه في دار الحق. وحين سأله فؤاد كيف يستطيع أن يحصل على أبيات لألحانه الجديدة بعد ذلك قال له إنه لو حاول معالجة الشعر الآن لاستقام له، وحدث ذلك بالفعل، فقد استطاع فؤاد كتابة أبيات للحن جديد بمفرده، وكان قد حاول كتابة الشعر من قبل فلم يقدر عليه. وتنتهي الرواية بوفاة الموسيقار وبدخول محبوبته إلى مستشفى الأمراض العقلية بعد أن رأت روح الموسيقار بعد وفاته في خرابة الشاعر.

وهكذا نرى أن الرواية كلها تقوم على فكرة الروح وما يحدث لها بعد وفاة صاحبها، وغير ذلك من الأمور الغيبية. والجميل في المؤلف أنه لم يذكر تلك الأحداث على سبيل الجزم والحقيقة وإنما ذكرها بعبارات مبهمة مثل "سمع أو توهم أنه سمع"، كما أنه جعل أستاذ الموسيقار وصديقه الحميم مراد السعيد، يفسر للموسيقار كل ما يحدث معه في ضوء علم النفس الحديث بينما يعجز أحياناً عن تفسير بعض الأحداث فيدوّنها كما يرويها فؤاد على أن يعود إليها لاحقاً. وهكذا جاءت الآية التي صدّر بها المؤلف روايته متناسبة تماماً مع محتواها.

يقول العلامة محمد متولي الشعراوي عند تفسيره لهذه الآية ([38]):

"إن الخالق سبحانه يريد للإنسان أن يُوفّر طاقاته الفكرية ليستخدمها فيما يُجدي، وألاَّ يُتعِب نفسه ويُجهدها في علم لا ينفع، وجهل لا يضر. فعلى المسلم بدل أن يشغل تفكيره في مثل مسألة الروح هذه، أنْ ينشغل بعمل ذي فائدة له ولمجتمعه. وأيّ فائدة تعود عليك إنْ توصلت إلى سرٍّ من أسرار الروح؟ وأيّ ضرر سيقع عليك إذا لم تعرف عنها شيئاً؟ إذن: مناط الأشياء أن تفهم لماذا وجدت لك، وما فائدتها التي تعود عليك. والحق سبحانه حينما قال: "وَمَآ أُوتِيتُم مِّنَ ٱلْعِلْمِ إِلاَّ قَلِيلاً" كان يخاطب بها المعاصرين لرسول الله منذ ما يزيد على ألف وأربعمئة عام، وما زال يخاطبنا ويخاطب مَنْ بعدنا، وإلى أن تقوم الساعة بهذه الآية مع ما توصلتْ إليه البشرية من علم، وكأنه سبحانه يقول: يا

ابن آدم، إلزم غرزك، فإن وقفت على سرٍّ فقد غابت عنك أسرار".

رواية الثائر الأحمر (1948)

نشرت عام 1948 عن لجنة النشر للجامعيين. وتتكون من أربعة فصول سماها باكثير أسفاراً. وقد صدَّر المؤلف كل سفر من أسفارها الأربعة بآية أو أكثر من القرآن الكريم.

السفر الأول:

صدّره باكثير بقول الله تعالى: "وَإِذَا أَرَدْنَا أَن نُّهْلِكَ قَرْيَةً أَمَرْنَا مُتْرَفِيهَا فَفَسَقُوا فِيهَا فَحَقَّ عَلَيْهَا الْقَوْلُ فَدَمَّرْنَاهَا تَدْمِيرًا (الإسراء، 16).

يقول العلامة محمد متولي الشعراوي عند تفسير هذه الآية ([39]):

"المراد من الآية أمرنا مترفيها بطاعتنا وبمنهجنا، ولكنهم خالفوا وعَصَوْا وفسقوا لذلك حَقَّ عليهم العذاب. ومن الخطأ أن نفهم المعنى على أن الله أراد أولاً هلاكهم ففسقوا لأن الفهم المستقيم للآية أنهم فسقوا فأراد الله إهلاكهم، و"قَرْيَةً" أي أهل القرية، وقوله "فَحَقَّ عَلَيْهَا ٱلْقَوْلُ" أي وجب لها العذاب".

ونرى في هذا السفر فساد الأغنياء وفسقهم ثم الانتقام منهم وتدميرهم([40]) . حيث يحكي المؤلف قصة حمدان الفلاح البسيط الذي يعمل ضمن آلاف العاملين في جزء من أرض شاسعة يملكها إقطاعي يدعى ابن الحطيم. يعيش حمدان وأسرته في فقر مدقع وعمل شاق مضنٍ لا يعود عليهم إلا بما لا يكاد يسد حاجتهم من جشب الطعام وخشن الملابس، بينما تذهب حصيلة جهدهم وعرقهم إلى خزينة شاب عاطل لا يدري كيف ينفق ماله من كثرته ولا وقته من فراغه، لا يعرف حمدان إلا اسمه وسيرته الخليعة التي يتناقلها الناس كما يتناقلون أساطير ألف ليلة وليلة. ولكن حمدان يعيش في كوخه راضياً بحياته تلك لا يشكو ولا يتذمر حتى تُخطف أخته عالية وهي تتهيأ للزفاف إلى ابن عمها عبدان، فيجن جنون حمدان ويبحث عنها في كل مكان، ثم ينضم إلى العيارين حين علم أنها في قصر سيده ابن الحطيم يستمتع بها استمتاعه بالجواري. ويستطيع حمدان أن ينقذ أخته عالية ولكنها تختفي بعد أيام من تلقاء نفسها بعد أن شعرت أن عبدان – خطيبها السابق – قد زهد فيها بعد انثلام شرفها، وبعد أن أحست أن جنيناً يضطرب في أحشائها.

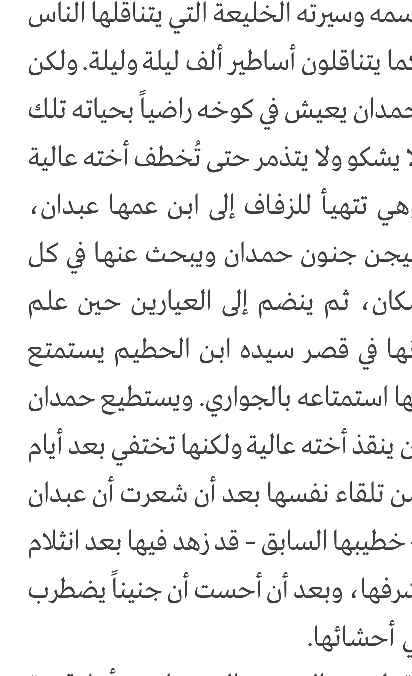
يقول عبدالرحمن العشماوي: أما قصة الثائر الأحمر فقد حقق فيها باكثير غاية هامة من غايات القصة الإسلامية بما بيّن فيها من عاقبة الترف الذي أدى إلى وجود طبقة من الأغنياء تعيث في الأرض فساداً، الأمر الذي أثقل كاهل الفقراء وملأ قلوبهم حقداً على المترفين مؤكداً في ذلك أن السبب في وجود حركة القرامطة إنما هو ذلك الفساد الذي استشرى بين الأثرياء المترفين وهو بذلك يحقق قول معنى قوله تعالى "وإذا أردنا" ([41]).

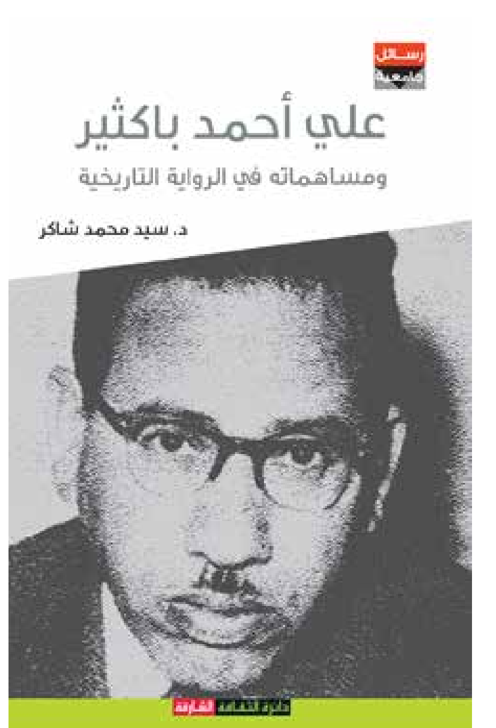
السفر الثاني:

ويصدّره الكاتب بقول الله تعالى: "وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ الَّذِي آتَيْنَاهُ آيَاتِنَا فَانسَلَخَ مِنْهَا فَأَتْبَعَهُ الشَّيْطَانُ فَكَانَ مِنَ الْغَاوِينَ * وَلَوْ شِئْنَا لَرَفَعْنَاهُ بِهَا وَلَٰكِنَّهُ أَخْلَدَ إِلَى الْأَرْضِ وَاتَّبَعَ هَوَاهُ فَمَثَلُهُ كَمَثَلِ الْكَلْبِ إِن تَحْمِلْ عَلَيْهِ يَلْهَثْ أَوْ تَتْرُكْهُ يَلْهَث ذَّٰلِكَ مَثَلُ الْقَوْمِ الَّذِينَ كَذَّبُوا بِآيَاتِنَا فَاقْصُصِ الْقَصَصَ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ" (الأعراف، 175 - 176).

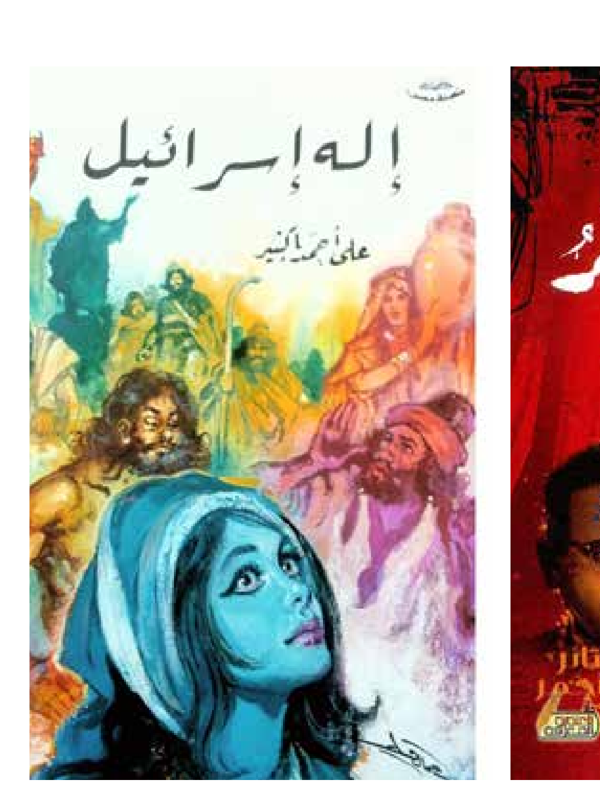
وفيه نطالع عبدان وهو يقيم في بغداد متنكراً في زي طلبة العلم بعد أن فر من قريته بعد قتله لشرطيين جاءا للقبض عليه وعلى حمدان. ولكن عبدان ما أن أخذ في طلب العلم حتى شغف به، وبرع في الفقه وخاصة في أبواب الزكاة والمزارعة وغيرها مما يفصّل حياة الناس بما يكفل العدل للجميع، وكان يرى صورة حمدان تطل عليه من خلال السطور فيود لو يطّلع حمدان على منهج الله في العدل الذي لم يجده في الواقع فذهب يلتمسه لدى العيارين. ولكن عبدان يتعرف إلى جعفر الكرماني ويرى أخته شهراً فيعجب بها وحين يخطبها منه يطلعه الكرماني على أنه من دعاة مذهب العدل الشامل ويجادله عبدان ولكن الكرماني يجعل قبول عبدان الانضمام لجماعته التي تقوم على نبذ الدين ومحاولة تقويض سلطان الخلافة لإقامة سلطان يدعو إلى العدل الشامل القائم على المساواة، يجعل ذلك شرطاً للوصول إلى شهر. وبعد تفكير طويل











اتّبع عبدان شهوته فقبل عرض الكرماني فمكنه الكرماني من شهر يستمتع بها دون عقد زواج. ويصبح عبدان من دعاة المذهب المنظرين له ويعمل مع الكرماني وشهر في تجنيد الأتباع. ولكن الخليفة يعلم بأمر الجماعة فيشتت جمعهم ويهرب عبدان والكرماني وشهر إلى الكوفة.

وهكذا نرى أن هذه الآية تنطبق على عبدان الذي تفقه في الدين وعرف الحق ولكنه اتبع هواه ودخل حركة العدل الشامل ليتمتع بالفتاة الجميلة شهر([42]) . وهذا المثل – كما يقول الإمام القرطبي في تفسيره – عامّ في كل مَن أوتي القرآن فلم يعمل به، وقيل هو في كل منافق، والأول أصح ([43]).

السفر الثالث:

ويصدّره الكاتب بقوله تعالى: "إِنَّ اللَّهَ يَأْمُرُ بِالْعَدْلِ وَالْإِحْسَانِ وَإِيتَاءِ ذِي الْقُرْبَىٰ وَيَنْهَىٰ عَنِ الْفَحْشَاءِ وَالْمُنكَرِ وَالْبَغْيِ يَعِظُكُمْ لَعَلَّكُمْ تَذَكَّرُونَ" (النحل، 90).

وفيه يتوب حمدان عن العيارة ويتعرف إلى الشيخ حسين الأهوازي الذي ظهر في القرية فجأة وبدا للناس في صورة التقي الورع، وقد استضافه حمدان في بيته حين مرض لتمرضه أخته راجية ولكن الشيخ استطاع أن يجعلها تسلم نفسها له بعد أن اطلع على بعض شأنها وأنها تتصل بالشبان أثناء غياب أخيها حمدان عن المنزل. وبعد مدة يعترف الشيخ الأهوازي بحقيقته لحمدان ويخبره أنه من دعاة مذهب العدل الشامل ويعطيه رسالة من عبدان تدعوه إلى الانضمام إلى جماعة الشيخ ويطلعه الشيخ على مذهب القوم ما خلا مسألة الإباحية. ثم يغادر الشيخ القرية، بعد أن يجمع عدداً من الأتباع وجعل حمدان رئيساً لهم. وفي نهاية السفر يعلن حمدان وأتباعه العصيان، ويتخذون "مهيماباذ" عاصمة لهم ويبدأون في تطبيق مذهبهم.

ويرى الدكتور أبوبكر البابكري أن هذه الآية تتماهى مع مضمون هذا السفر، فتشكّل تقويماً أيديولوجياً، حيث نرى في هذا السفر التجاوزات التي يقوم بها العيارون ضد الأغنياء مثل اختطاف حمدان لأخت ابن الحطيم وإهدائها لصاحب الزنج ونرى الفحشاء مجسدة في حمل راجية من الشيخ الأهوازي داعية مذهب العدل الشامل في سواد الكوفة وكذلك إباحة المذهب للعلاقات المحرمة حتى مع المحارم كما حدث ليلة الإمام المعصوم([44])، وذلك حين وقع حمدان على ابنته "فاختة" ووقع ابنه الغيث على عمته "راجية".

السفر الرابع:

ويصدّره الكاتب بقوله تعالى: "وَاللَّهُ فَضَّلَ بَعْضَكُمْ عَلَىٰ بَعْضٍ فِي الرِّزْقِ فَمَا الَّذِينَ فُضِّلُوا بِرَادِّي رِزْقِهِمْ عَلَىٰ مَا مَلَكَتْ أَيْمَانُهُمْ فَهُمْ فِيهِ سَوَاءٌ أَفَبِنِعْمَةِ اللَّهِ يَجْحَدُونَ" (النحل،71)، وقوله: "ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلاً عَبْدًا مَّمْلُوكًا لاَّ يَقْدِرُ عَلَىٰ شَيْءٍ وَمَن رَّزَقْنَاهُ مِنَّا رِزْقًا حَسَنًا فَهُوَ يُنفِقُ مِنْهُ سِرًّا وَجَهْرًا هَلْ

يَسْتَوُونَ الْحَمْدُ لِلَّهِ بَلْ أَكْثَرُهُمْ لاَ يَعْلَمُونَ* وَضَرَبَ اللَّهُ مَثَلاً رَّجُلَيْنِ أَحَدُهُمَا أَبْكَمُ لاَ يَقْدِرُ عَلَى شَيْءٍ وَهُوَ كَلٌّ عَلَى مَوْلاهُ أَيْنَمَا يُوَجِّههُّ لاَ يَأْتِ بِخَيْرٍ هَلْ يَسْتَوِي هُوَ وَمَن يَأْمُرُ بِالْعَدْلِ وَهُوَ عَلَى صِرَاطٍ مُّسْتَقِيمٍ" (النحل، 75 – 76).

وفيه تأتي عالية – التي أصبح اسمها وردة – مع زوجها عيسى الخواص وابنتها مهجورة لتنضم إلى مملكة أخيها ولكن عامل الحدود يعجب بجمالها ولا يصدق دعواها أنها أخت حمدان، ويقتل زوجها ليخلو له وجهها ولكنها تصده، وحين يعلم حمدان بأمرها من عيونه يقتل عامل الحدود ويدعوها للإقامة معه في قصره. ولكنها إذ ترى ما هم عليه من الإباحية تطلب منه أن تقيم في منزل منفصل هي وابنتها فيجيبها لذلك. وتعمل عالية على دعوة النساء إلى العودة إلى الدين وترك الإباحية، ويحبسها حمدان في قصرها ويمنع النساء من الاتصال بها. وفي أثناء ذلك تتكشف للعمال والصناع الذين التحقوا بمملكة حمدان هرباً من ظلم الإقطاعيين في دولة الخلافة لهم الحياة الجديدة عن نوع آخر من الظلم وإذا هم قد استبدلوا ظلماً بظلم فأخذت حماستهم تقل وأخذوا يتباطأون في العمل ويتكاسلون فيه، إذ كل منهم ينال شبع بطنه سواء اجتهد أم لم يجتهد. وفي الوقت نفسه نشطت حركة أبي البقاء البغدادي – وهي حركة إصلاحية تدعو إلى إنصاف الفلاحين والعمال من خلال تطبيق منهج العدل الإسلامي – بعد وفاة الخليفة المعتمد وتولي المعتضد الخلافة وإطلاقه أبا البقاء من السجن، وتطبيق منهجه الإصلاحي، فأخذ العمال والفلاحون يتسللون من مملكة حمدان ويلتحقون بدولة الخلافة، حتى لم يبق مع حمدان إلا قلة من أتباعه. وفي هذه الأثناء كان القداحون وهم رؤساء حمدان وزعماء المذهب يطالبون حمدان بمحاربة الخليفة وهو يرفض أن يبدأ الخليفة بالقتال، فيخلعه القداحون ويولون "ذكرويه" مكانه. وهنا يتوب حمدان ويعود إلى أداء الصلوات ويأمر أهل بيته وأتباعه باللحاق بدولة الخلافة وينصرف هو هائماً على وجهه فيلقى سلام الشواف – زعيم العيارين التائب – فيطلب منه أن يصحبه إلى بغداد للقاء أبي البقاء البغدادي.

ويتضح ارتباط الآيات بمحتوى هذا السفر من خلال توضيح الفرق بين العدل الإسلامي الذي تطبقه حركة أبي البقاء البغدادي الإصلاحية والظلم الذي يجري في مملكة القرامطة الذين يزعمون العدل الشامل([45]) . ففي الآية الأولى تقرير لسنة الله في الكون، وهو وجود الأغنياء ووجود الفقراء، ولحل مشكلة الطبقية الحتمية هذه، شرّع الإسلام حقوقا للفقراء على الأغنياء، لا سبيل إلى إعاقتها من حاكم أو محكوم، أما الآيتان الأخريان، ففيهما إدانة جليّة لكل مَن ترك الشريعة السمحة إلى غيرها من الشرائع الضالّة([46]) . و"في هذه الآيات الكريمات تقويم أيديولوجي، ففيها تسويغ لمواقف أبي البقاء، وإدانة مواقف غيره من المناوئين له من الأغنياء الظالمين ومَن يعينهم، وإدانة أخرى ضمنية لمَن خرج على سلطان الحكم وسلطان الدين؛ ابتغاء للعدل الشامل" ([47]).

رواية سيرة شجاع (1956)

وصدَّرها الكاتب بقول الله تبارك وتعالى: "وَمَا كَانَ اسْتِغْفَارُ إِبْرَاهِيمَ لِأَبِيهِ إِلاَّ عَن مَّوْعِدَةٍ وَعَدَهَا إِيَّاهُ فَلَمَّا تَبَيَّنَ لَهُ أَنَّهُ عَدُوٌّ لِلَّهِ تَبَرَّأَ مِنْهُ إِنَّ إِبْرَاهِيمَ لَأَوَّاهٌ حَلِيمٌ" (التوبة، 114). وقد سقط هذا التصدير من الطبعات الموجودة في الأسواق اليوم من الرواية، ولكن الدكتور أحمد عبدالله السومحي أثبته في كتابه عن باكثير([48]) . كما أثبته الدكتور البابكري في أطروحته عن روايات باكثير التاريخية، وقال عن الآية "وهي تنطبق على شجاع الذي تبرأ من أبيه لما اكتشف خيانته للدين والوطن" ([49]).

أما طه حسين الحضرمي فلم يطلع عليه، وعلل غياب التصدير القرآني بقوله: "أما 'سيرة شجاع' فلم تُصدر بآية قرآنية، وهذا الأمر مخالف للمعهود من أعمال المؤلف، ولعله استغنى بفحوى الإهداء ([50]).

ولباكثير مسرحية قصيرة ذات فصل واحد بعنوان "سنّة أبينا إبراهيم"، تناول فيها طرفاً من قصة شجاع المذكورة في الرواية، وكان قد كتب المسرحية أولاً ثم أعاد صياغتها في رواية طويلة، وقد فصلنا الحديث عن ذلك في بحث آخر ([51]). وواضح من عنوان المسرحية أن باكثير يشير إلى تشابه قصة شجاع مع والده شاور من جهة بقصة سيدنا إبراهيم عليه السلام مع أبيه آزر من جهة أخرى. فآزر كان كافراً يصنع الأصنام ويبيعها وإبراهيم نبي يدعو إلى وحدانية الله، وقد حاول إبراهيم عليه السلام جهده أن ينصح أباه وأن يدعوه إلى الإيمان، ولكنه حين رأى إصرار أبيه على الكفر تبرّأ منه، كما تحكي الآية. وكذلك شجاع كان موزع القلب بين حبه لأبيه وإخلاصه لوطنه، وحاول جهده أن يوفق بين الأمرين، ولكنه حين رأى أن عليه أن يختار بين حبه لأبيه وبرّه به، وبين إخلاصه لدينه ووطنه، بعد أن تأكد من خيانة أبيه وممالأته للصليبيين، اختار دينه ووطنه، ووقف في وجه أبيه، حتى كانت نهايته القتل على يدي أبيه. وهكذا جاء التصدير بهذه الآية الكريمة مناسباً لفكرة الرواية ولمغزاها، والصراع الذي قامت عليه.

يقول العلامة الزمخشري عند تفسيره للآية: "فالتفسير الصحيح أن أبا إبراهيم وعد إبراهيم بالإيمان، فكان بمنزلة المؤلفة قلوبهم بالاستغفار له لأنه ظنه متردداً في عبادة الأصنام لما قال له: 'واهجرني ملياً' (مريم 46) فسأل الله له المغفرة لعله يرفض عبادة الأصنام كما يدل عليه قوله: 'فلما تبين له أنه عدو لله تبرأ منه'. وطريق تبين أنه عدو لله إما الوحي بأن نهاه الله عن الاستغفار له، وإما بعد أن مات على الشرك . والتبرؤ: تفعل من برئ من كذا إذا تنزه عنه، فالتبرؤ مبالغة في البراءة" ([52])

رواية الفارس الجميل (1965)

كتب باكثير هذه الرواية سنة 1965م ونشرها على ثلاث حلقات في مجلة (القصة)([53]) . وقد عثر عليها الدكتور البابكري أثناء إعداده لأطروحة الماجستير حول روايات باكثير التاريخية، فأعدها للنشر وكتب لها مقدمة، وصدرت في كتاب عن مطبعة مصر سنة 1993م.

والرواية تخلو من التصدير القرآني. ويعلل الدكتور البابكري ذلك بقوله "يفتتح باكثير كل رواية من رواياته – عدا الأخيرة لأنها نشرت في حلقات ولم تطبع في كتاب – بآية من القرآن الكريم تكاد تكون الرواية بعد ذلك ترجمة أو تفسيراً عملياً لها" ([54]). على أني حصلت على نسخة مصورة من الرواية في حلقاتها الثلاث المنشورة في المجلة



([55])، يتصدَّرها قول الله تبارك وتعالى: "وَالَّذِينَ آمَنُوا وَاتَّبَعَتْهُمْ ذُرِّيَّتُهُم بِإِيمَانٍ أَلْحَقْنَا بِهِمْ ذُرِّيَّتَهُمْ وَمَا أَلَتْنَاهُم مِّنْ عَمَلِهِم مِّن شَيْءٍ كُلُّ امْرِئٍ بِمَا كَسَبَ رَهِينٌ" (الطور، 21). ولربط الآية الكريمة بمحتوى الرواية، ينبغي أولاً أن نستقرئ أقوال المفسرين حول هذه الآية. يقول العلامة الشعراوي في تفسيره ([56]): "وَٱلَّذِينَ آمَنُوا' أي: آمنوا بالله وحده لا شريك له، وأنه واحد أحد، واعتقدوا ذلك، واحد أي ليس معه غيره، وأحدٌ أي في ذاته، وأحد ليس له أجزاء. والإيمان لا يكون كاملاً إلا إذا صحبه عملٌ بمقتضى هذا الإيمان، عمل بالمنهج الذي وضعه لك مَنْ آمنت به، لذلك قرن في مواضع كثيرة بين الإيمان والعمل الصالح، فقال: 'آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ' (الطلاق، 11). وقوله تعالى: 'وَٱتَّبَعَتْهُمْ ذُرِّيَّتُهُم بِإِيمَانٍ'، فالرجل آمن وعمل صالحاً واتبعته في هذا ذريته من بعده، آمنوا مثله، لكن عملهم دون عمل أبيهم وأقلّ منه، فالحق سبحانه بكرمه ورحمته بالذرية، وكرامةً للأب المؤمن يرفع إليه ابنه إلى المرتبة الأعلى. 'أَلْحَقْنَا بِهِمْ ذُرِّيَّتَهُمْ وَمَآ أَلَتْنَاهُم مِّنْ عَمَلِهِم مِّن شَيْءٍ'، ما نقصناهم شيئاً، زدنا الأبناء ولم ننقص الآباء، لأن شرط الإيمان متوفر في الاثنين، أما العمل فإنْ قَلَّ يُجبر تفضّلاً من الله وتكرّماً. معنى ذرية هي النسل المتسلسل، فذرية الرجل أولاده وأولاد أولاده، فالأب من الذرية، والابن من الذرية ففيها تسلسل النسب، والذرية قسمان: ذرية قبل التكليف وذرية بعد التكليف. والمراد هنا الذرية المكلّفة والمطلوب منها الإيمان والعمل الصالح. وكلمة 'وَمَآ أَلَتْنَاهُم مِّنْ عَمَلِهِم مِّن شَيْءٍ' أي: أيّ شيء مهما كان صغيراً".

والرواية تحكي قصة الصراع على الحكم بين عبدالملك بن مروان ومصعب بن الزبير، الذي كان يحكم العراق باسم أخيه عبدالله بن الزبير الذي أعلن نفسه خليفة على الحجاز والعراق، بعد مقتل الحسين رضي الله عنه. وتنتهي الرواية نهاية مفتوحة بتوجه مصعب لقتال عبدالملك بعد أن حاول تجنب ذلك لأن عبدالملك كان صديقاً حميماً له، ولكنه اضطر في النهاية لقتاله حين قدم عليه عبدالملك بجيشه لمحاربته. ووجه الربط بين الآية وبين أحداث الرواية، هو أن أبطال الرواية وهم من أبناء الصحابة، وإن كان قد حدث بينهم من القتال والنزاع على الحكم ما حدث، فإن ذلك لا يقلل من منزلتهم عند الله، ما دام أصل الإيمان موجوداً فيهم، وإن قصَّر بهم عملهم عن اللحاق بآبائهم الصحابة، فإن الله بمنِّه وكرمه يغفر ذلك لهم كرامة لآبائهم، كما تنص عليه الآية. وكأن باكثير بهذا يريد أن يقول: لا تجعلوا ما أسرده من أحداث في هذه الرواية، يجعلكم تسيئون الظن بهؤلاء القوم، أو يجعلكم تظنون أني أقلل من شأنهم أو أوجه لهم لوماً، فإني إنما أردت من سرد قصتهم ضرب المثل لكم للاتعاظ وتجنب ما وقعوا فيه من أخطاء لتتلافوها وتحذروا من الوقوع في مثلها.

وقد ذكر الدكتور البابكري في مقدمته للرواية أنها تتنبأ بهزيمة يونيو سنة 1967([57]). وأرى أن تفسيره العام لأحداث الرواية ومشابهتها للوضع العربي الذي سبق حرب سنة 1967، يمكن أن يكون مقبولاً في أطروحة الماجستير التي تقدم بها، فهي تعكس وجهة نظره الشخصية التي قد نتفق أو نختلف معها، ولكني لا أقره على التصريح بذلك في مقدمته للرواية، لأنه بهذا فرض وصايته على

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:
• باكثير، علي أحمد:
• الثائر الأحمر، مطبعة مصر، القاهرة، د. ت.
• سلامة القس، مكتبة مصر، القاهرة، د. ت.
• سيرة شجاع، مطبعة مصر، القاهرة، د. ت.
• الفارس الجميل، مطبعة مصر، القاهرة، د. ت.
• ليلة النهر، مطبعة مصر، القاهرة، د. ت.
• وا إسلاماه، مطبعة مصر، القاهرة، د. ت.
ثانياً: المراجع:
• أحمد، بادحو: سيميائية العنوان في روايات عزالدين جلاوجي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، إشراف: أ. د. هواري بلقاسم، جامعة وهران، الجزائر، 2016.
• البابكري، أبوبكر: روايات علي أحمد باكثير التاريخية مصادرها نسيجها الفني إسقاطاتها، جامعة صنعاء، 2005.
• بلعابد، عبد الحق: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص) ، تقديم د. سعد يقطين، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، 1429هـ/2008م.
• الحضرمي، طه حسين: المنظور الروائي في روايات علي أحمد باكثير، دار حضرموت للدراسات والنشر، ، المكلا، 2007.
• الخطيب، عبدالله: روايات باكثير، قراءة في الرؤية والتشكيل، دار المأمون للنشر والتوزيع، عمان، 2009م
• الرمادي، أبوالمعاطي خيري: عتبات النص ودلالاتها في الرواية العربية المعاصرة، "تحت سماء كوبنهاجن" أنموذجا، مجلة مقاليد، الجزائر، العدد 7، 2014، ص 291.
• الزبيدي، عبدالحكيم:
• النكوص الإبداعي في أدب علي أحمد باكثير، ندوة الثقافة والعلوم، دبي، 2011.
• باكثير حياته من أدبه، رواية سلامة القس نموذجاً، مجلة الرافد، الشارقة، العدد 160، ديسمبر 2010.
• الزمخشري، جارالله بن عمر: تفسير الكشاف، موقع التفسير:
http://www.altafsir.com
• السحيمي، عبدالسلام بن سالم بن رجاء: الجهاد في الإسلام مفهومه وضوابطه وأنواعه وأهدافه، مكتبة دار النصيحة، السعودية، 1429هـ/2008م.
• السومحي، أحمد عبد الله: علي أحمد باكثير، حياته شعره الوطني والإسلامي، نادي جدة الأدبي، 1981.
• الشعرواي، محمد متولي: خواطر إيمانية، موقع التفسير: http://www.altafsir.com
• العشماوي، عبدالرحمن صالح: الاتجاه الإسلامي في آثار باكثير القصصية والمسرحية، المهرجان الوطني للتراث والثقافة، الرياض، د. ت.
• القرطبي، محمد بن أحمد الأنصاري: الجامع لأحكام القرآن، موقع التفسير: http://www.altafsir.com
ثالثاً: مراجع باللغة الإنجليزية:
• Hassim, Eeqbal: The Significance of Qur'anic Verses in the Literature of Ali Ahmad Bakathir, available at: http://arts.unimelb.edu.au/__data/assets/pdf_file/0012/1889949/NCEIS_Research_PaperVol1No3_Hassim.pdf, accessed on: 19/11/2017.

الهوامش:

[1]- Hassim, Eeqbal: The Significance of Qur'anic Verses in the Literature of Ali Ahmad Bakathir, available at: http://arts.unimelb.edu.au/__data/assets/pdf_file/0012/1889949/NCEIS_Research_PaperVol1No3_Hassim.pdf, accessed on: 19/11/2017.
[2]- بلعابد، عبدالحق: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص) ، تقديم د. سعد يقطين، منشورات الاختلاف، الدارالعربية للعلوم ناشرون، 1429هـ/2008م، ص 32.
[3]- بلعابد، عبدالحق: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، مرجع سابق، ص 29.
[4]- المرجع السابق، ص 14.
[5]- أحمد، بادحو: سيميائية العنوان في روايات عزالدين جلاوجي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، إشراف: أ. د. هواري بلقاسم، جامعة وهران، الجزائر، 2016، ص 62-63.
[6]- الرمادي، أبوالمعاطي خيري: عتبات النص ودلالاتها في الرواية العربية المعاصرة، "تحت سماء كوبنهاجن" أنموذجا، مجلة مقاليد، الجزائر، العدد 7، 2014، ص 291.
[7]- بلعابد، عبدالحق: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، مرجع سابق، ص 25.
[8]- المرجع السابق، ص 46-48.



القارئ وأجبره على قراءة الرواية وفق رؤيته هو، وكان الأولى أن يترك القارئ يدخل على النص خالي الذهن، فيتلقاه وفق معطياته الثقافية والعلمية.

الخاتمة

عرضنا في الصفحات السابقة لظاهرة التصدير القرآني في روايات الأديب علي أحمد باكثير، ورأينا أن وظيفة التصدير القرآني عنده يمكن أن تشبه ما أطلق عليه جينيت وظيفة التعليق على النص، بحيث تقدم الآية تعليقاً على النص وتحدد من خلاله دلالته المباشرة ليكون أكثر وضوحاً وجلاء بقراءة العلاقة الموجودة بين التصدير والنص.

ففي رواية "سلامة القس" اقتبس باكثير الآية الكريمة التي تبين استعصام النبي يوسف عليه السلام حين راودته امرأة العزيز عن نفسه، لتكون الآية بمثابة تمجيد وإعلاء لاستعصام عبدالرحمن القس حين راودته سلاّمة، وتأكيداً على أن هذا الموقف يمكن أن يقفه أي إنسان يخشى الله ويتقيه، وليس هذا من سلوك الأنبياء وحدهم.

وفي رواية "وا إسلاماه" اقتبس باكثير الآية الكريمة التي تحث على الجهاد ضد من يعتدي على حرمة العباد والبلاد، ليصور السبيل أمام المسلمين لاسترداد كرامتهم ودحر المستعمرين عن أوطانهم.

وفي رواية "ليلة النهر" اقتبس باكثير الآية الكريمة التي تبين أن الروح سرٌّ من أسرار الله، يكتنفه الغموض، فعلينا الإيمان به والتسليم، دون الخوض في تفاصيله، لأن علم البشر محدود. ويتناسب هذا مع أحداث الرواية القائمة على الغيبيات والخيالات.

أما رواية "الثائر الأحمر" فقد صدَّر باكثير كل سفر من أسفارها الأربعة بآية أو آيات تلخص محتواه والخلاصة المستوحاة منه. فالسفر الأول صوّر فيه طغيان المال وتجبّره فكان لزاماً أن يكون نتيجة ذلك ثورة الفقراء عليهم وانتقامهم منهم، وفي السفر الثاني تصوير للعالم الذي يعرف الحق ولكنه يتركه اتباعاً للهوى، وفي السفر الثالث صوّر الإباحية المنافية للفطرة التي قام عليها المذهب القرمطي الذي كان يريد أن ينشر العدل الشامل بين الناس، ولكنه أخطأ الطريق، وفي السفر الرابع والأخير صوّرت الآيات القرآنية الفرق بين منهج الله القائم على العدل وعلى مراعاة الفطرة الإنسانية، وبين المناهج الأخرى التي انحرفت عن منهج الله فظلت الطريق.

وفي رواية "سيرة شجاع" رأينا أن باكثير يصدّرها بالآية الكريمة التي تحكي قصة تبرؤ نبي الله إبراهيم عليه السلام من أبيه لما تأكد من إصراره على الكفر، ليكون ذلك تمجيداً وإعلاء من موقف شجاع من أبيه شاور الذي خان الوطن وتحالف مع الصليبيين ضد أبناء وطنه.

وأخيراً، رأينا أن رواية "الفارس الجميل" وهي آخر رواية كتبها باكثير ونشرها في مجلة القصة ولم يطبعها في كتاب في حياته، قد خلت من التصدير القرآني. وأشرنا إلى التصدير الذي وجده الباحث على نسخة مصورة من الرواية وحاولنا ربط محتوى الرواية بتفسير الآية الكريمة.

وهكذا نخلص إلى أن باكثير قد سبق غيره من الأدباء إلى الاهتمام بعتبات النص، ومنها التصدير في جميع أعماله الأدبية.

باحث وناقد من الإمارات العربية المتحدة

[9]- المرجع السابق.

[10]- بلعابد، عبدالحق: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، مرجع سابق، ص 107.

[11]- المرجع السابق، ن ص.

[12]- المرجع السابق، ص 109-110.

[13]- المرجع السابق، ص 111.

[14]- المرجع السابق، ن ص.

[15]- بلعابد، عبدالحق: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، مرجع سابق، ص 112.

[16]-السومحي، أحمد عبدالله: علي أحمد باكثير، حياته شعره الوطني والإسلامي، نادي جدة الأدبي، 1981م، ص 183.

[17]-الحضرمي، طه حسين: المنظور الروائي في روايات علي أحمد باكثير، دار حضرموت للدراسات والنشر، المكلا، 2007، ص 54.

[18]-البابكري، أبوبكر: روايات علي أحمد باكثير التاريخية مصادرها نسيجها الفني إسقاطاتها، جامعة صنعاء، 2005، ص 294.

[19]-ابتداء من العدد رقم (127) بتاريخ 3 يونيو 1941، وانتهاء بالعدد رقم (153) بتاريخ 2 ديسمبر 1941.

[20]-باكثير، علي أحمد: سلامة القس، مكتبة مصر، القاهرة، د. ت.، صص92-93.

[21]-سورة الزخرف، آية رقم 67.

[22]-الزمخشري، جار الله بن عمر: تفسير الكشاف، موقع التفسير:http://www.altafsir/com

[23]-البابكري، أبوبكر: روايات علي أحمد باكثير التاريخية، مرجع سابق، ص 244.

[24]-انظر: الزبيدي، عبدالحكيم: باكثير حياته من أدبه، رواية سلامة القس نموذجاً، مجلة الرافد، الشارقة، العدد 160، ديسمبر 2010

[25]-الزمخشري، جارالله بن عمر: تفسير الكشاف، موقع التفسير:http://www.altafsir/com

[26]-الشعراوي، محمد متولي: خواطر إيمانية، موقع التفسير:http://www.altafsir/com

[27]-البابكري، أبوبكر: روايات علي أحمد باكثير التاريخية، مرجع سابق، ص 245.

[28]-البابكري، أبوبكر: روايات علي أحمد باكثير التاريخية، مرجع سابق، ص192.

[29]-المرجع السابق، ص 192.

[30]-الخطيب، عبدالله: روايات باكثير، قراءة في الرؤية والتشكيل، دار المأمون للنشر والتوزيع، عمان، 2009، ص 101.

[31]-السحيمي، عبدالسلام بن سالم بن رجاء: الجهاد في الإسلام مفهومه وضوابطه وأنواعه وأهدافه، مكتبة دار النصيحة، السعودية، 1429هـ/2008م، ص 32.

[32]-المرجع السابق، ص 29.

[33]-المرجع السابق، ص 45.

[34]-باكثير، علي أحمد: وا إسلاماه، مطبعة مصر، القاهرة، د. ت، ص 4.

[35]-من غريب المصادفات أن هناك ملحناً مصرياً حمل هذا الاسم ولد عام 1922، تخرج في المعهد العالي للموسيقى المسرحية سنة 1948، وبدأت شهرته عام 1951، وتوفي عام 2007.

[36]-باكثير، علي أحمد: ليلة النهر، مطبعة مصر، القاهرة، د. ت.، ص 106.

[37]-المرجع السابق، ص 235.

[38]-الشعراوي، محمد متولي: خواطر إيمانية، موقع التفسير:http://www.altafsir/com

[39]-المرجع السابق.

[40]-البابكري، أبوبكر: روايات علي أحمد باكثير التاريخية، مرجع سابق، ص245.

[41]-العشماوي، عبدالرحمن صالح: الاتجاه الإسلامي في آثار باكثير القصصية والمسرحية، المهرجان الوطني للتراث والثقافة، الرياض، د.ت، ص ص 217-218.

[42]-البابكري، أبوبكر: روايات علي أحمد باكثير التاريخية، مرجع سابق، ص245.

[43]-القرطبي، محمد بن أحمد الأنصاري: الجامع لأحكام القرآن، موقع التفسير:http://www.altafsir/com

[44]-البابكري، أبوبكر: روايات علي أحمد باكثير التاريخية، مرجع سابق، ص ص 245-246.

[45]-البابكري، أبوبكر: روايات علي أحمد باكثير التاريخية، مرجع سابق، ص 246.

[46]-الحضرمي، طه حسين: المنظور الروائي في روايات علي أحمد باكثير، مرجع سابق، ص 54.

[47]-المرجع السابق، ن ص.

[48]-السومحي، أحمد عبدالله: علي أحمد باكثير، حياته شعره الوطني والإسلامي، مرجع سابق، ص 183.

[49]-البابكري، أبوبكر: روايات علي أحمد باكثير التاريخية، مرجع سابق، ص 246.

[50]-الحضرمي، طه حسين: المنظور الروائي في روايات علي أحمد باكثير، مرجع سابق، ص 54.

[51]-انظر: الزبيدي، عبدالحكيم: النكوص الإبداعي في أدب علي أحمد باكثير، ندوة الثقافة والعلوم، دبي، 2011، ص 59.

[52]-الزمخشري، جار الله بن عمر: تفسير الكشاف، موقع التفسير: http://www.altafsir/com

[53]-الأعداد (2-3-4)، فبراير- مارس- أبريل سنة 1965.

[54]-البابكري، أبوبكر: روايات علي أحمد باكثير التاريخية، مرجع سابق، ص 244.

[55]-أهداني إياها الصديق الدكتور محمد أبوبكر حميد، الأمين على تراث باكثير.

[56]-الشعراوي، محمد متولي: خواطر إيمانية، موقع التفسير:http://www.altafsir/com

[57]- انظر: البابكري، أبوبكر: مقدمة الفارس الجميل.

ثقافة الشاعر الأوحد والجزر التي لا تلتقي

فارس الذهبي

لا يزال البعض من مثقفي العالم العربي الجدد يبحث ويفتش في نقاشاته السريعة والاعتباطية، عن معنى وحدانية المثقف العربي، وهذا ديدن قديم اعتاد عليه المثقفون العرب منذ قرون عديدة، ولكن تم تكريسه في سنوات القرن الأخير، وأقصد بوحدانية المثقف العربي البطل، أي أن مجموعة من المثقفين (قد تكون شخصاً واحد) تبحث وتجد مبررات لتسمي فلاناً بشاعر الأمة العربية، أو فلاناً بفيلسوف العرب، أو آخر كفنان العرب.. ويشتعل الشجار بين المثقفين حول أحقية فلان أو علاّن بينما تقبع الأمة العربية هناك بعيداً تعد أغانيها وسيرها الشعبية فلا ثقافة تصلها ولا فن ولا أدب. فنسب نشر الكتب والقراءة في دنيا العرب تعد من أقل النسب قياسا بما هي عليه في بقية دول العالم ، فمن يحدد أو يكرس فلاناً هم أولئك الذين يتداولون الاسم في وسائل الإعلام صحافة أو تلفزيونا أو راديو وجميعها في أمة العرب تحت سقف الوطن والدين والعادات والتقاليد.

أي أنه من غير الممكن أن يكون شاعر العرب مثلاً شاعرا ماجنا مثل أبي النواس، أو نجيب سرور، أو غيره ممن ارتكبوا المعاصي بالنسبة إلى السلطة السياسية – الدينية – الاجتماعية.

تعشق عادة شعوب المشرق من عرب وكرد وشركس وأرمن وتركمان وغيرهم، أفعال التفضيل: الأفضل، الأكبر، الأعلى، الأضخم، الأجمل.. وفي هذا انسياق خلف إله تحطم دونه بقية الأوثان التي كانت تُزار أو تعبد. فهو واحد مفرد تقدم إليه الذبائح والقرابين، ويستشهد بكلامه وتنقل عنه الخطب، والحكم والمواقف والنوادر والتفاصيل... بينما بقية الأوثان مهرطقة وآثمة. وهذا بالطبع ما يحصل في شأن التكريس الثقافي العربي، فمن يفعل هذا هي الدولة الشمولية المركزية التي تتحرك بوعي وإدراك يهدفان إلى توجيه أذرعها لتقديم رموز يعبّرون عنها. تفاقم هذا الأمر مع ظهور جمال عبدالناصر، بوصفه نموذجا ساحقا ماحقا في تجربة عبادة الفرد الحاكم، وأصيب المجتمع المصري والعربي بعدها بهذه العدوى، "التفكير الشمولي" حتى بات كل مثقف يرغب بأن يصبح إلهاً يعبد (يجب أن نأخذ بعين الاعتبار نسب جنون العظمة وجنون الارتياب العالية لدى المثقفين عموماً وهو أمر شائع في دنيا الثقافة العربية في ظل سيادة المثقف النظير للطاغية والدكتاتور، فهذا أيضا من شأنه أن يكون العراب البطاش، الرعاش المتمركز على ذاته، مع أنه يظهر باستمرار صاحب طريقة ومريدين).

وهذه حال مرضية لا شفاء منها تجعل العشرات من مثقفي الأمة العربية دكتاتوريين بالفطرة، لا يرون إلا أنفسهم، شحيحو الرأي والنقد والتفاعل، فهل يمكن لـ"إله" أن يتفاعل مع "العامة"، المثقف الإله المتوحد خلق ليتلو الحكم على عباده ومريديه لا ليستفتيهم.

حتى أن أحد أكبر مثقفي سوريا عُمراً، وهو شخص ينام في الطائرات والفنادق أكثر مما ينام في سريره يردد في لقاءاته التلفزيونية والصحفية أنه لا يقرأ لأيّ مثقف سوري، ويعتذر بصوته الخفيض الكهين. أكثر من ذلك يعتذر عن عدم معرفته بجل مثقفي العرب.. على أن هذا موقف نقضيٌّ، فالرجل لا يرى في الثقافة العربية أصلاً ثقافة ذات ملامح مكتملة.. وله مآخذ عليها تمتد إلى ألف وبضعة قرون.. ولكن كيف من الممكن لمثقف عاش وتربى في تلك البلاد، ولا يكتب إلا بلغتها، ألا يتابع ما يكتبه مجايلوه وأترابه، حتى لا نقول الأجيال التي تلت؟

الجواب نجده عند المريدين، فإن كان الله الموحد كريماً رحوماً لدى اليهود والمسيحيين والمسلمين، فإن الأتباع يبحثون دوماً عما يبعث النزاع والتنابز والصراع وحتى الإلغاء.

إذا كان مريدو القطب الصوفي في التاريخ الثقافي العربي قد شربوا فكر معلمهم وصاحب طريقتهم، وأحاطوا علما بمصادره ومناهله فإن مريدي الشاعر الأوحد غالباً ما يجهلون مصادر الأخ الأكبر هذا بل وحتى جل نتاجه، فهم غالباً ما يطوفون على العناوين، ويسبحون في المقدمات والجذاذات التي أنتجتها قريحته. فكيف بهم يعرفون ما يكتبه فلان أو غيره من أتراب شاعرهم وأدبه، أو فكر مفكر وفلسفة فيلسوف. إنهم مثقفو الملخصات. في عصر السرعة ووسائل التواصل الحديثة.. وغالباً ما لا يجد المريدون هؤلاء الناشطون عبر وسائل التواصل الاجتماعي ليل نهار، شعراء وناثرين ممن لا يتورعون عن إبداء آرائهم في نتاجات لم يقرأوها لشعراء وناثرين، ولا يفوتهم التعليق بلغة العارف على كل شاردة وواردة في الثقافة والاجتماع، وهذا لعمري أمر شائن.

عن نفسي أحاول دوماً أن أبتعد عن المكرس، باحثاً بإصرار عمن هم في مجرى يعاكس التيار، في الرواية والشعر والسينما والموسيقى. وبعيداً عن هؤلاء المفتونين بالأضواء والنجوم. في نظري أن الثقافات التي لا يوجد في هوامشها فن مضاد، فن ينتمي إلى ما يسمى بفن الأندر جراوند، لا حياة جديدة فيها ولا فنّ يتطلع نحو المستقبل. عادة ما يجد شخوص الأندر جراوند روائع من الموسيقى والشعر والغناء والأدب، والطبخ والمشروبات، هؤلاء يبدون في نظر ثقافة الشيوع والشائعة مهرطقين، لاسيما أنهم يؤمنون بوحدانية (شاعر العرب – أو قيثارة العرب – أو أي ممن تجري عليهم أفعال التفضيل). ثقافة الهامش تنتج نجوما من نوع آخر، أشخاص يبحثون عن الحقيقة والبساطة، والجمال، دون أفعال التفضيل.

من هم فوق الأرض، من المكرسين ستجدهم في كل مكان في المسارح وصالات السينما، وإصدارات الكتب، وبرامج التلفزيونات الحكومية، والكتب المدرسية، وأغلفة المجلات الرسمية، في كل مكان حيث يستمر السطح بلا عمق، والتكريس دون قراءة، وإن حدثت القراءة فلا "مقارنة" بين نص ونص أو بين صنيع مبدع وصنيع آخر، فهي ثقافة الجزر التي لا تلتقي.



سمعان خوام

كاتب من سوريا مقيم في فرنسا



إن لنظرية المؤامرة آثارًا سلبية، لعل من أهمها الارتياب من الشأن السياسي واعتبار كلّ الحكومات عاجزة عن مواجهة قوى خفية، فهي عامل راديكالية وتطرف اجتماعي وأيديولوجي وديني وسياسي، تيسّر اللجوء إلى أعمال العنف أو قبول أعمال غير ديمقراطية وعنيفة، وتدفع إلى نبذ المعرفة والخبرة العلمية حول قضايا البيئة واحترام القواعد الصحية خلال الأوبئة والجوائح ■

العقلية التآمرية

أبوبكر العيادي

نثر ما بعد الحداثة

قراءة في كتاب "العقود" لمحمد خضير

قيس كاظم الجنابي



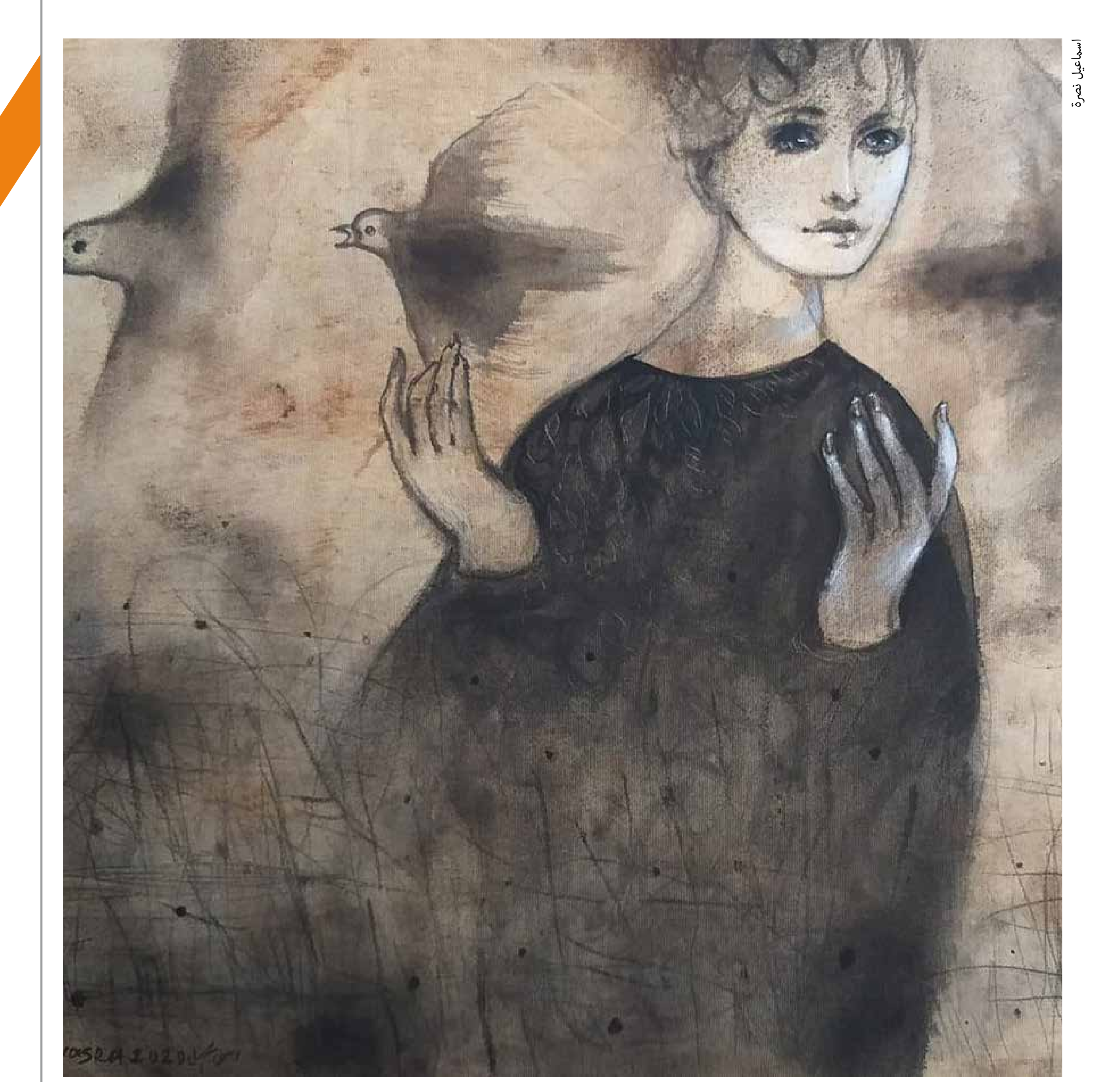
في كتاب محمد خضير "العقود"، الذي أردفه بعنوان ثانوي "سرديات"، ثمة قصدية واضحة في ترتيب وتنظيم الكتاب، وأبوابه التسعة المرتبة حسب العقود (الأول إلى تسعين)، وكل باب يتكون من عدة عنوانات/موضوعات/سرديات، وكل عنوان عبارة عن نص سردي هو أقرب إلى الحكاية منه إلى القصة القصيرة، الحكاية المشبعة بأجواء بورخس، لكنه لا يريده أن يكون قصةً، أو جنساً مقيداً بضوابط معينة. وكلمة "سرديات" هي جمع لكلمة سردية؛ وهذا ما يوحي بالعلاقة بين الشعر والشعر الحر، وبين النثر والنثر الحر، أو كما سماه السرد والسرد الحر، ولكنه يستحوذ على عناصر السرد الأخرى كالحوار، وتسلسل الأفكار المنطقي، وبناء المشهد السردي، وتفاعل روح السرد مع الكتابة بوصفها لعبةً بلاغيةَ ومغامرةً ثقافيةً.

وهذا الكتاب ليس مقالات أدبية أو إنشائية، كما فعل في بعض كتبه، ومنها "رسائل من ثقب السرطان"، و"أحلام باصورا" أو "أحلام اليقظة والتدوين"؛ وإنما يشكل كتاب "العقود" مرحلةً وسطى بين القصة والمقالة الإنشائية، ولا يعني ذلك العودة إلى ما سمّي في وقته بـ"المقاصة"، وإنما ثمة محاولة لإنتاج نوع نثري حر وجديد.

يحيل العنوان الثانوي "سرديات" إلى وجود نصوص كتابية، تبدو غير ملتزمة بنظام كتابي معين، ولكنها تعد نوعاً من المشاهد والتصورات لعنوانات وأمكنة وأشياء تشبه الأحلام لا بدّ من رصدها، يصورها الكاتب على طريقته الخاصة، فهي تحمل معها نوعاً من الابتكار للتخلص من مؤثرات البدايات القصصية الصارمة، حيث اللقاء بين الصورة والصوت، والمكان والزمان.

يبدأ الكاتب نصه الأول من العقد الأول بقوله "تأتي أعوامي بوجوه جانبيه، متقلبة لا تلبث أن تزول، لكن عمري المديد يلتقط جانبها الظليل كما يلتقط وجه الحياة الخاطف كبرقٍ لامع لا يدوم أمام النظر سوى لمحة. جمعت هذه التجربة ما لا يقل عن تسع صور جانبية، ظهرت وراء مصاريع دوّارة، في مكان شبيه بمتحف طبيعي". (كتاب العقود، سرديات: محمد خضير، منشورات الجمل، بيروت- بغداد،2021، ص 7).

فالبداية كانت مع الصورة بوصفها وثيقة لا يمكن تجاوزها، صورة واقع في نوع من الاستذكار، كما فعل في كتابه "حدائق الوجوه". ولربما يحمل النص الأول من العقد الأول معه نوعاً من التمهيد/التنويه إلى هوية الكتاب السردي هذا، والذي لا يصرح كاتبه بأنه قصص أو حكايات أو يوميات، أو مقالات، أو مذكرات، ولكنه يحيلنا الى محطات تصويرية فيها شيء من الغرائبية/العجائبية توحي بنثريات ما بعد الحداثة التي ربما تقتفي خطى بورخس، والأدب العجائبي/السحرية/الفنتازي، وهو ليس بجديد، وإنما هو إعادة إنتاج لسحر



إسماعيل نصرة

"ألف ليلة وليلة". ولعله أول من رسّخه ودفعه إلى الواجهة في السرد، وهو مع ذلك ليس سرداً عفوياً/فطرياً؛ لهذا لا يميل الى تصوير ما هو عفوي خالص، وإن كان يميل إلى تجسيد الجانب الإبداعي المدروس بعناية فائقة بعيداً عن اللعبة السردية التي تكتب لذاتها فقط، وإن بقي مشدوداً الى صور المدينة الفاضلة/اليوتوبيا التي أطلق عليها اسم "مدينة التسعين" من خلال الانطلاق من "الوجه النصفي للنسغ الدائر فكان لسُحلية خضراء، قضمت أسنان التُرس خلال اندساسها في ثقب على البرج" (ص 8).

كل هذا يحصل بفعل صورة لسُحلية بلغت العقد التاسع في رفقة "جُعل" يحفر مع أنثاه الخنفساء حُفرةً؛ بما يوحي بأن العجائبي هنا له صلة بالحيوانات النادرة كالسحلية والخنفساء والجعل لكي يؤسس في خياله متحفاً يزوره بين عقد وعقد لحيوانات عديدة مثل "الكلب، السلحفاة، اللقلق، الحيّة، الحصان، النملة، السرطان، السنجاب، ثم السحلية والجُعل في عقده التاسع" (ص 9)، فصار كل حيوان أيقونة، حيث مثلت السلحفاة

العقد الخامس، والنملة العقد السادس؛ واقترن اللقلق والحية بعقدي "الصبا والشباب"، وصار اللقلق شعاراً للحذق والصبوة. وكانت النملة رمزاً دينياً يتعلق بالنبي سليمان؛ مما يفتح الأفق أمامه للمرور من الحكاية إلى الحلم وتفسيرهما، ثم يأتي رمز الأسد وعلاقته بالإمام علي، ورمز السحلية الخضراء التي تشير إلى الزمن القادم حيث تسد "الأبواب، ويحمل الناس على خشبة جرداء، ليدفنوا بجوار المتحف" (ص 10).

2

يرتبط النص الثاني "الظفر المقلوع" بالنص السابق من خلال رمزية السلحفاة، وعلاقتها بنظام العقود الذي يستوحي صوره من "قلادة أصابع الباماء" التي علقتها جدته مع دخوله المدرسة الابتدائية عام 1948، حيث اختل "نظام العقود حينما تغيّرت الأحداث والأشخاص والحكومات بأمر اضطراري" (ص 11). وعلاقة ذلك بإعدام التاجر اليهودي شفيق عدس في البصرة، انتقاماً لنكبة العرب في فلسطين، وانسحاب الجيش العراقي في تموز عام 1948، فما الذي يعنيه الظفر في هذه الحوادث، ثم انقلاع ظفره في تموز 1958؟

العلاقة بين 1948 - 1958 هي علاقة بثقافة العقود أولاً، حينما قام الضباط الأحرار بقتل الملك الشاب ووصيّه؛ فصارت لوحات الأظافر المقلوعة على جدران البنايات في إحالة رمزية إلى قلع الرؤوس، وهو في الغالب مستقى من تاريخ مدينة البصرة (بصرياثا).

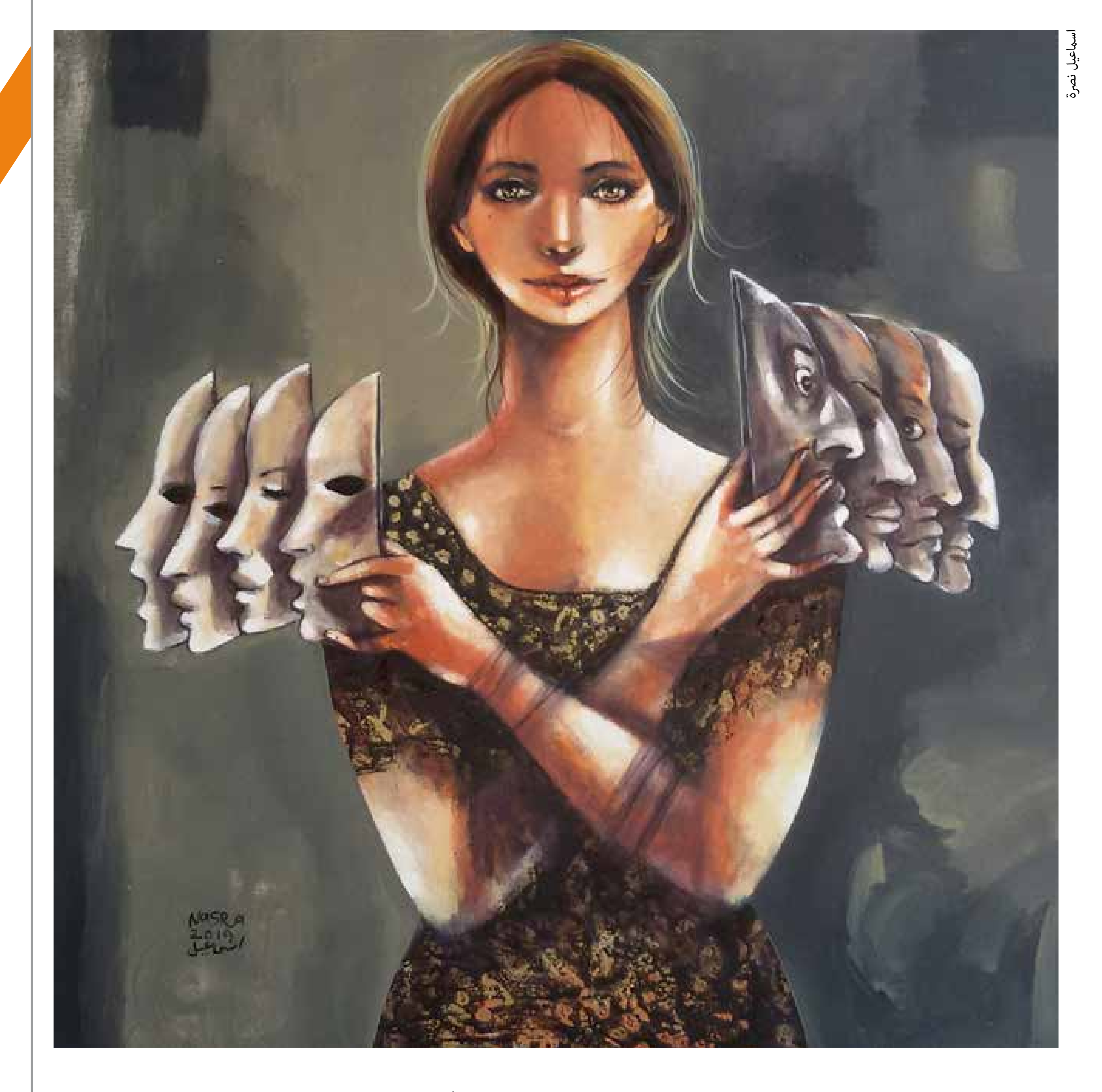
أما القسم الثالث من كتاب العقود، فهو "الأبلّية" نسبة إلى ميناء "الأبلّة" القديم في البصرة قبل تمصيرها، والذي وصفه ياقوت الحموي، بأنه سمّي باسم امرأة خمارة تعرف بهبوب في زمن النبط فطلبها قوم من النبط فقيل لهم هوّلاطا (بتشديد اللام)،أي ليست هوب ههنا فجاءت الفرس فغلطت فقالت (هوبلت) فعربتها، فقالت العرب الأبلّة (معجم البلدان، 77/1، طبعة دار صادر).

فهل يعيد التاريخ نفسه أو يعيد صيغة التاريخ على وفق متغيرات ما بعد الاحتلال الأميركي للعراق بطريقة غير مباشرة، وكأنه تكملة لكتابه "حدائق الوجوه"، حيث يشير الى القابلة "الأبلّية" التي جمعت "مصاليخ" الأحياء القريبين منها، وهي صورة للمرأة التي عاشت في "بصرياثا"؛ ضمن إيحاء خفي إلى التنوع الديني والاجتماعي، والعرقي لهذه المدينة، فقد كان يحضر مجلسها سُمراً وبيضاً وسوداً، غلاظاً وخفافاً، سماناً ونحافاً… وهكذا، وهي تموسق كلامها بحيث تقترن الصورة لديها بالصوت، مع الأشياء الأخرى كالدمى والفزاعات والقوارير والوشم، لأن الصورة هي المعوّل عليها في الوصف وإضمار الحوار وطريقة السرد.

وبالرغم من أن الكتاب مرتّب حسب العقود من الأول إلى التسعين، إلا أن كل عقد هو عبارة عن سرديات أدبية، تميل إلى السرد الحكائي، وأحياناً تتواضع فتقترب من المقالة الإنشائية، وهي ربما كتابات حرة بطريقة ما، وهذا ما يبدو على "بلاد الأسماء المتشابهة"، وهو موضوع يحمل معه الطرافة والمفارقة، ولربما يحيل إلى ظروف ما بعد الاحتلال. وكأنه يحيل القارئ إلى رسائل الجاحظ ومقامات مدني صالح، وهذا يحيلنا إلى توصيف طبيعة هذا النص، بوصفه مجموعة وحدات سردية متشظية حسب العقود؛ بحيث تتكشف طبيعة البناء السردي والنفسي لمجمل هذه السرديات. ومحمد خضير في هذا متمكن بحيث غدت "الميم" الحرف الأول من اسمه أيقونة لإحدى عشرة وحدة سردية، كما نوّه بذلك؛ فأصبحت لديه "ميم" المكاري والصراف والتلميذ والمشعوذ والقاتل والبريء والنقاش والمسافر والعطار والبستاني والنساخ. حينما يقول "إني (م) الفخّار أمنح المواليد المجهولين (ميم) البلاد التي أحرقت سجلاتها المدينة، وأعادت تسمية أبنائها المتشابهين في السحنة والمخاض والحياة والموت بحروفٍ صُمٍّ لا توّرث الا لأمثالهم ممّن يحملونها" (ص19)، فيرسم كل واحد من هذه الميمات مشهداً عن موقف ما له صلة بالموروث العربي والأحداث التاريخية حتى يبلغ ذلك تعبيراً عن الهويات الغامضة وللأسماء المتشابهة. وهنا ينتهي العقد الأول بعد توطئته للعقود التالية.

3

يتكون العقد الثاني (العشرون) من ستة نصوص/سرود؛ بينما كان العقد الأول يتكون من أربعة نصوص، وهو يبدأ الأول (النداء) بإحالة إلى نص للشاعر الهندي طاغور، ويفترض حكاية تبدو أقرب إلى الحكايات العربية التراثية، في هواجسها التاريخية، ولكن بصيغة السارد المعاصر، وهي كغيرها مرآة عاكسة، أو وصف أرسطي للفن؛ لهذا قال فيه "تنهّد وحدّق إلى القمر الساطع حتى غشيت عينيه نداوة باردة كسرت مرآة الهور قطعاً صغيرة أمام بصره. أنكر القمر، وتشظت أشعته الفضية وانسلّت في ثقوب القصب والبردي" (ص29).



إسماعيل نصرة

تنهل طريقة الكاتب في سرد هذه النصوص من أسلوب تصوير المشاهد المنبثقة من أجواء الجنوب، كما هي الحال في سردية "الجيفة" التي تشير إلى حياة المعلمين في الأرياف، حيث تبدو شخصية "المعلم الأعور" أقرب إلى شخصية "الأعمى" وهو يتماهى مع شخصية بورخس وحكاياته المستمدة من "ألف ليلة وليلة". فإذا كان الطفل هو موضع الاهتمام لدى الباقين الثلاثة لأنه "ظل على ثباته، تلتقط أصابعه حبت العنقود المتناقصة" (ص 36 - 37). وفي سردية "القرطة" الحيوان شبه الخرافي، وفيها يتابع حركة الصبي وهو يدخل على صورة خرافية معينة في أنها تقرط (تأكل) من تهجم عليه، تقرط وتهرب، لمن يقتحم عليها حياتها. ولكن الفلاحين نسجوا حولها العديد من الحكايات الخرافية، وهنا تبدو صورة الذكورة المتضخمة واضحة، إلى جانب بقاء المرآة العاكسة في حضورها حين "كانت صفحة النهر كمرآة عكست حركة السرد[أي سرب طيور الزاغ] حتى تلاشيه في السماء الصافية" (ص 42).

ولعل الكاتب وظف حيوان القرطة كنوع من الاقتراب من سرديات ما بعد الحداثة في الاحتفاء بما هو فانتازي، كما فعل في سردية "التشييع" حينما وظف طائر "الزيطة" التي تنسجم مع التضخم

الذكوري مع التيار العجائبي، أما سرديته "المنعطف" فتكاد تكون قصة قصيرة بمواصفات خاصة، وكذلك الحال في سردية "مطعم الطبيعة" حيث يكثر من ذكر أسماء التصغير، كما في "شكيّر، هليّل" كنوع من التدليل والتحقير، فشخصية هليّل تقترن مع" جوقة من الأبقار والثيران والكلاب والأفاعي والغربان" (ص 53).

4

كان العقد (الثلاثون) بمثابة الباب الثالث لكتاب العقود، وقد استهله بنصه "البطات البحرية"؛ وهي ذات صلة بقصة "البطات البرية"، وقصة "(ساعات كالخيول"، فهي تتحدث عن حركة الزمن ودقات الساعة، وبطلها "مصطفى" يعمل في أحد المصارف، يصف المرأة التي تنتظره ببيته بالبطة، بردائها المنزلي الأزرق المطرز بطيور البحر البيض، حيث يشعر بوطأة الزمن وبلوغه الأربعين عاماً، يحمل معه الكعكة هدية لها بمناسبة ذكرى زواجه الثالث، وهو يوازن بين اللوحة والحياة، وبين المرأة والبطة، مع ثنائيات أخرى تعبّر عن هيمنة حركة الزمن وسطوتها، فإلى جانب البطة البحرية توجد إوزات رمادية، حيث تصبح حياة البحر، والبط لغة الحلقة السردية هذه، حتى أنه شبّه السمنة بـ"طائر ذو تغريد حزين"، حيث الانتقال من حركة الساعة إلى حركة البط، ليصبح عمر البطات محوراً للحديث عن البطة العجوز التي تلقي بنفسها من أعلى الصخرة.

أما سردية "تحنيط" فقد نشرت سابقاً في مجموعته "تحنيط" وهي أشبه بالاختيارات في مصر في التسعينات، بصفة قصة قصيرة، بطلها يتحدث عن حضور أمه الكاسح، حتى أنه كان "يشم رائحتها ككلب مدرب عاش سنوات بين النفايات الأمومية والآثار النسوية المختلفة، على الشرشف والطسوت والمهود في حجرات المنزل العديدة" (ص65) وهذا الكلام يذكرنا برواية "العطر" المعروفة، حيث تسود الرائحة أو تهيمن حاسة الشم، ثم تنتقل إلى مادة "التحنيط"، وكأن القصة هي حفر بما هو قديم وآثري وغاطس.

في سردية "كأس القدر" يميل إلى شيء من الاستذكار، وسرد السيرة الذاتية، ولكن تقنية القصة القصيرة التي يجيد صياغتها وحبكها تهيمن عليه، إلى جانب ضعف القدرة على كتابة الرواية كما حصل له في "كراسة كانون" والتي استعان فيها بأدوات وأجناس كتابية أخرى، كاللوحة والتشكيل، فضلاً عن سرديات ما وراء الرواية، وهو في هذه السردية يستعين بأسلوب الحديث/السرد القائم على الاستذكار، حين يقول في البداية "حدثني صديق كان يقاسمني السكن في جناح ملحق بمدرسة ريفية نائية، عن ليالي اعتقاله، إبان واحدة من نوبات العنف السياسي، في العقد الستيني" (ص72)، ويبدو من طريقة السرد، أن هذا النص يتعلق به شخصياً، فهو تعبير عن تجربة ذاتية، ولأنه يكتب نصاً، فإنه رأى بإمكانه أن يوزع تلك السيرة على عدد من السرديات حتى لا يبرز التضخم الذاتي لديه، وإنما تعبر عن مرحلة سياسية عاشتها؛ لهذا استعان بصورة بأحد أصدقائه لكي يساعده في جمع تلك الاستذكارات.

ثم ربط هذه الاستذكارات بالموسيقى، كما فعل في روايته "كراسة كانون" حين ربط السرد بالتشكيل، حينما ربط علاقته بالأغنية والموسيقى بمذكرات الموسيقار اليوناني "ثيودور راكيس" وظروف اعتقاله في الحرب الأهلية اليونانية، في سجن بجزيرة في بحر إيجه، وهو يستخدم الشخصيات والأمكنة والأحداث لتكون تعبيراً عن معاناته الذاتية، بطريقة غير مباشرة، وأنه لم يتمكن من نقل أفكار هذا الموسيقار حول آلام التعذيب، ولأن صديقه قد افترق عنه، فغنه يعترف بقوله "أنا أعرف اليوم أن اعترافات الألم ليست متشابهة، وطرق التعذيب أشد ضراوة، ومذكرات الضمير ليست واحدة. ارتحل صاحبي المعذّب مع أغنية وصوت" (ص75)، ولعله يقصد بصديقه ضميره الداخلي الذي يؤنبه ويلزمه بالتصريح بتاريخه السري الذي يتماشى والحديث عنه.

5

يبدأ عقده (الأربعون) بسردية عنوانها "بلاغات من المرصد" ومن كلمة "المرصد"رتبدو الإشارة إلى سنوات الحرب العراقية- الإيرانية، وما حصل فيها، حيث تكون السيادة لحاسة الشم، منذ البداية، حين يقول "تشمّمت الأرض حريقها، بعد انتهاء المعارك، شواء اللحم، هشيم الأعشاب، الرماد والتفسخ" (ص79)، فإذا كانت الحرب هي عنصر الهدم في المسيرة الإنسانية فإنه ينتقل منها إلى عنصر البناء، وإلى النهر، وهو واحد من تجليات النماء والخصب والتعبير عن حقيقة الزمان والوجود، فيقول "يسلخ المجرى البطيء جلد النهر الأخضر فيكتشف اللون البنيّ للمياه المخبوطة، ثم يزيدها الغروب خمرة واعتكارا" (ص79).

وهو لم ينتقل من الهدم إلى البناء فقط، وإنما انتقل معهما من الشم إلى اللون، أو من الأنف إلى العين، حيث يكون المرصد



إسماعيل نصرة

وسيلة الاتصال بين حاستين، مع الاحتفاظ بحقه في المراقبة من خلال استخدامه ضمير الغائب "هو"؛ بينما سرد نصه "كأس القدر" بضمير المتكلم "أنا"، ثم ينتقل إلى حاسة السمع، عبر حضور آلة الهاتف، ثم البلاغ الليلي، والصمت اللاسلكي، حيث يتسرب اليه الملل بعد "ساعات طويلة صارت تفصله عن البلاغ الليلي الرئيس" (ص 80).

ولأنه معنيّ بسيرة المكان أكثر من سيرة الشخصيات، إلا ما ندر، فإنه يمنح المكان/المرصد أهمية خاصة في الوصف، وهو وصف قريب من تقنيات القصة القصيرة، لأنها أقل اهتماماً به، وهو لا ينسى مراقبة متاعب الراصد، ثم يتحوّل إلى نوع من السيميائية من خلال قيام الراصد بصنع علامة مرتفعة تدل على عزلته المكانية، ومناوبته الزمانية، والمرصد كمكان يعبر عن مهمة صعبة، محاطة بالمخاطر، ترتبط بالإنسان مكانياً وزمانياً، مكانياً لأنه ملزم بالعمل، وزمانياً محدود بوقت معين، وغالباً ما يكون ثقيلاً وخطراً، وبالتالي يقوم الراصد بمهمته ليلاً ونهاراً، وهذا ما يزيد من متاعبه تماماً؛ ولأن محمد خضير دائماً يبحث عن متكأ يتكئ عليه لإدامة زخم السرد والوصف والمتابعة، فإنه استدعى ذاكرته لتدعمه بما تحمله عن قصة قرأها في مجلة "الرقيب"، أو "المرصد" وهنا ينتقل من موضوعه الرئيس/المرصد إلى موضوع القصة من خلال أسلوب الميتا سرد، فالقصة "تتحدث عن وحش بحري منقرض يبلغ طوله مئة قدم (...) يسعى الوحش ويشقّ سطح البحر في ليلة ثبتة" (ص84).

ثم ينتقل بين أكثر من موضوع، وهو في كل هذه النصوص تبدو النخلة جسداً شامخاً وجزءاً من حركة السرد، ومكملة لحركة الوصف الذي يوقف حركة الزمن، في القصة، ولأن الكاتب لا تناسبه كتابة

قصة، أو تجنيس ما يكتب، فإنه يتحرك بحرية تامة نحو المثابات التي يرصدها، كما في "رسالة جندي" التي تقترب من موضوع المرصد، والنص هو على شكل رسالة، مشحون بحماسة عالية يخاطب به أباه وأمه وزوجته وأبناءه وأصحابه، ليقول "أنا لا أخشى الموت الآن. قاتلت بضراوة. منذ ستة أيام ونحن في قلب الجحيم" (ص 88). وهذا ما يتيح له وصف المعركة/الحرب من الداخل، وهنا يأخذ الوصف جانباً مهماً، لأنّ السرد تتركز حول بؤرة صغيرة من الأرض هي فضاء المعركة، وهذا الوصف يحاول الموازنة بين صوت الذات وصوت السارد بضمير المتكلم، والوصف الذي يوازن به بين الإنسان والدمار، في نهاية السرد، تتوقف الحرب، حيث يجد حارس البساتين الرسالة المبللة حائلة الحروف، مخفية تحت بطانة الخوذة؛ مما يوحي بأن كاتب الرسالة الذي لا يخاف من الموت قد يكون قتل، لأن وجود خوذته وورقة الرسالة تحت بطانة الخوذة لدليل على وضع مربك، بناء السردية هو بناء ميتا سردي، يشبه بناء رواية كويلو "خمس عشرة دقيقة".

في سردية "المهرجان" يتكئ على قصيدة لمايكوفسكي "غيمة في بنطلون" لتصبح هي محور النص، بما يوحي للباحث بأنه يبدأ بكل سردية على وفق تخطيط مسبق، ليجعل الفكرة التي يستند عليها حاضرة في ترتيب السردية، من البداية والنهاية والحشو، كلها تعمل على تأسيس جماليات الابداع السردي، حيث تكون شخصية "الشاعر الأحدب" هي الشخصية الأكثر توهجاً؛ لهذا تنتهي السردية مع رحيل القطار، والرحيل له صلة بحياة الكاتب وحركته مع القطارات الصاعدة والنازلة. وهو يطرح جملة توازيات في هذه السردية، منها توازي الخصب والتعذيب على جذع النخلة (شرب الماء، والشد على الجذع)؛ وتوازي النخلة مع العمة، والشجرة العراقية مع شجرة البمبر (المجلوبة من الهند)، بين ناقوط الماء ولزوجة البمبر، والتوازي بين الحلم والواقع، والتوازي بين الحلم والأرض، وبين السرد والعلم. وهو في هذا العقد (الخمسون) يحاول أن يعقد موازنة غير مصرح بها بين السرد القصصي المنضبط وبين ملامحه التاريخية والشعبية؛ وهو ما يفعله في "رجل التوافه" الذي يحتويه سوق الهرج، حيث تباع بعض الأشياء ذات التاريخ المنسي، وكذلك يعمل على حصول التوازي بين صور هذه اللُّقى وبين لوحة فان كوخ، حيث حكاية رجل التوافه تبدو ظاهرة وتخفي خلفها اللوحة، وكذلك التوازي بين السطح والسرداب، أو بين الأمكنة الظاهرة والأمكنة الخفية كالسراديب، كما فعل في مجموعته "المملكة السوداء".

6

في العقد (الخمسون) ثمة عدة سرديات، واحد منها بعنوان "آخر العباسيين" يستحضر فيه تاريخ البصرة القديم، وسور جامع "الكواوزة" ومئذنته، مما يذكرنا بقصة "المئذنة" في "المملكة السوداء"، وكالعادة يتكئ على فكرة/ثيمة تاريخية قديمة يجعلها سنداً له لأنه يكتب سردياته المرتبطة بالمكان بكل مؤثراتها، مثل (ثورة الزنج/عاصمتها المختارة، الصالحية، شط العرب، وجذع النخلة)، وهو بذلك يوازن بين حركة الجفاف والألم والجوع بحركة المياه والخصب، والارتباط الصميمي بين الإنسان والنخلة حيث شدّ على جذعها كوز الماء بالحبال، وشد بها أبوه وجُلِد قبل سقوطه من قمتها، كما كانت عمته التي ذوى جذعها تتوكأ على عُرجون وتقترب بدبيب غير محسوس من النخلة لترشق زيق ثوبها بقبضة ماء بارد من ناقوط الكوز. لقد كان المفتاح بالنسبة إلى رجل التوافه هو دليله الذي سرق منه، حيث بدا المفتاح تعبيراً عن الافتضاض والنهاية المحتملة بالنسبة إلى امرأة المفتاح.

في سردية "س" مقابل "ص" يحيلنا إلى قصتين كل واحدة يمثلها واحد من هذين الحرفين، حيث يعود إلى سيرة التوازي بين الماضي والحاضر، فتكون البدايات "مجسدة في السمين رمزيين، وهميين.. التقابل المباشر بين عنوانين طالما سيطرا على نصوصك.. الاستعارة مقابل التصريح، والحياة مقابل المجازفة، والوهم مقابل الحقيقة" (ص 114).

ومثلما كان النص السابق، كان المكان/العشار وأم البروم، كانت سردية "متر مربع من الرصيف" حيث تستمر لعبة التوازي، ويستمر الاتكاء على ثيمة معينة، متمثلة بالمعلومات التاريخية على سرديات مضمرة أو ظاهرة، مثل إشارته إلى "قيان بغداد" لعبد الكريم العلاف.

7

يتكون باب (الستون) من ثلاث سريات (الطالع الأخير، الصفر، الموسوعة)، الأولى كتبت بصفة قصة قصيرة، وهو يرتكز في كل منها على ثيمة معينة، تعد هي مركز السردية وتحولاتها النصية؛ ففي الأولى يستند على فكرة المقهى والجميزة، وعلى وفق توازيات واضحة بين المكان والجميزة، ثم يشير إلى علاقة السردية بالرقم (ستين)، حيث "الشارع خالٍ، دهليز البريد هامد. فئران الساعة الكبيرة قرضت الرسائل. خادم المقهى يُفرغ بقية شاي الصباح في البالوعة" (ص 123)؛ فالزمن متمثلاً بالساعات يلتقي مع البريد/الرسائل/الاتصالات، الحياة في المقهى تشكل نوعاً من القلق والاستراحة المؤقتة؛ من خلال صورة "الساعاتي الكهل الذي نصب الساعة القديمة على واجهة دائرة البريد. منذ أعوام وقلب الساعاتي ينبض بانتظام مؤقتاً ساعة البريد عن بُعد".

إذ يخيم الزمن والكهولة على مناخ السردية وسيرورة الحياة، وصور شخصيات أدبية قديمة عراقية وعربية وعالمية، ثم يصبح الرقم "صفر" هو محور اهتمامه لأنه لا ينفصل ولا يتجزأ. أما السردية الثالثة "الموسوعة" فهي استشرافية، من خلال صورة البروفيسور لبيب الشميساني وأفكاره التي تجعل المستقبل موازياً للحاضر.

أما (السبعون) فيتكون من سرديتين، هما "عيون المشنوقين"، و"الطفل المخطوط"؛ وهما تشيران إلى الموت والخوف والإرهاب والترهيب، وان كانت الأولى تتحدث عن المشنوقين في سجون المستبدين، حيث تكون العيون مقلوعة، وهي تتكون من:

- بحيرة العيون.
- مقلع العيون.
- النوتي.
- حقل العيون.
- البشارة.

وهذه أغلبها عن العيون، ففي الأول، يلمّح إلى اللون الأحمر، لون الفجر، وربما لون علم الحزب الشيوعي، وفيه تلميح إلى سجون وأعلام المناضلين، وفي الثاني إشارة إلى غرفة الإعدام وقلع العيون في السجن المركزي، وفي الثالث نتعرف على اثني عشر معدوماً. في السردية إشارة، فإذا كان عدد الجثث هو "12" جثة، فإن يوحنا النوني ينزل "العميان الاثني عشر في حقل متموج بالسنابل الناضجة في ظاهر بغداد" (ص 146). وفي هذه السردية إشارة إلى رؤيا النبي يوسف حول السبع سنابل الخضر، والأخرى اليابسات، وفي "حقل العيون" يشير إلى العيون في البحيرة الحمراء، في إحالة رمزية إلى تاريخ الحزب الشيوعي.

تتكون السردية الثانية "الطفل المخطوط" من قسمين، وفيها إحالات إلى كتابه "رسائل من ثقب السرطان" حين يقول "يطيب للسرطان أن يغادر ثقبه" (ص 149)؛ وهي تتحدث عن ثلاثة أعوام على اختطاف طفل حول ما يشيع الآن في العراق.

8

في الباب (الثمانون) كتب عنواناً ثانوياً (قصص تحت الأرض) في إشارة إلى جنس هذه السرديات، أي أنها تجمع بين كتابة الرسالة القصصية والقصة؛ كما فعل ذلك عبدالستار ناصر في "رسائل إلى امرأة عاشقة"؛ وهي خمس رسائل قصيرة، باستثناء الأخيرة التي عنوانها "رسالة"، وإن لم تكتب بصفة رسالة تماماً، فقد كتب مقالاته بعنوان رسائل في كتابه "رسائل من ثقب السرطان" حيث الإحالة إلى اللعبة السياسية، وما تخفيه من مفاجآت، حيث صار السجّان يلبّي حاجات السجين، وقد حمل سرجون رسالة ملكه إلى لوكال زاكيزي وانحاز ضد ملكه. وإن كان النسغ الرسائلي يتغلغل في البناء السردي، فالكاتب في الأغلب يتكئ على ثيمة مؤثرة تبدو كالمجداف في زورق تائه، لهذا يسترجع الكثير من الرؤى والأفكار حول الرسائل القديمة لدى الإغريق والرومان والروس، ورسالة الجندي الذي "نقل رسالة صدام حسين إلى آمر وحدته يأمره بقتله، لسماعه تأنيب عشيرة الرئيس له في حضوره" (ص 158)، ورسالة المتلمس التي تشبهها تماماً، فضربت العرب بها المثل. ثم ينتقل في "برج بابل" الذي أطلق على اسم فندق، ومنه انطلق لوصف قصص ذي النون أيوب التي كان يكتبها بصفة "مقاصة"، أي مقالة قصصية، أو كما كانوا يسمونها بـ"كتاب العرائض" وهذه السردية مهمة، حيث ينتقل في "تل القمامة" إلى كتاب العرائض الحقيقيين، بينما يتجه إلى موظف البريد في "جرافيتي 2042". والثيمة التي تستند عليها هي الرسم، وعلاقته بالرسائل، وهي تتحرك بطريقة تشبه قصص الرؤيا التقليدية، كنوع من التقنية التي تجمع بين الرؤيا والسينما.

أما باب (التسعون) فقد تضمن عنواناً ثانوياً آخر هو "تجارب في الموت" وهي تجارب تشبه تجارب "السجن"؛ ذلك لأن السجن يحاكي نوعاً ما القبو لدى دستويفسكي في كتابه "رسائل من قبو الموتى" أو من العالم السفلي، كما كان الحال في الأساطير العراقية القديمة. بينما يجري بشكل مضمر في "الانتقال" بين الموت والحياة. وفي "بيبليوتيكا" يتكئ على أمبرتو إيكو في علاقة الذاكرة بالحياة، أو علاقة الجنون بالوعي، وجل سردياته الأخيرة تحيلنا إلى انهيار الحواجز بين الأنواع الأدبية، وبالذات بين القصة والمقالة وتحولهما إلى سرديات فقط ذات صلة في الأغلب بالأمكنة والحياة.

ناقد من العراق

العقلية التآمرية

أبوبكر العيادي

لا يولد المرء مؤمنا بالمؤامرة، بل يختار أن يغدو كذلك، بمنتهى الوعي، لكي يبرر راديكاليته أو هامشيته الاجتماعية أو السياسية، فالإيمان بنظرية المؤامرة خاصية سلبية لأفراد وجماعات تتميز بتأويل الواقع تأويلا يقدّم المؤامرة بوصفها عاملا سببيّا حاسمًا مكتفيا بذاته.



سروان بران

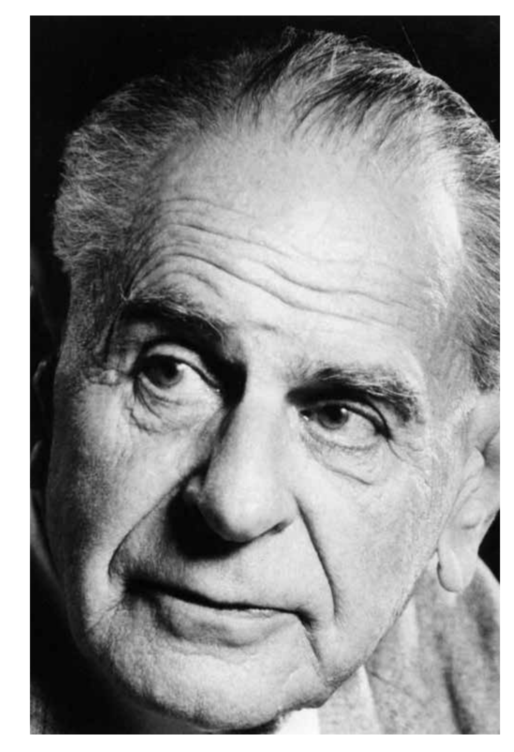
والخطر لا يكمن في ما ينسجه خيال القائل بنظرية المؤامرة، بل في استعصائه غالبًا على الدحض، وهو ما تؤكده متلازمة إبريق الشاي الفضائيّ التي رواها الفيلسوف ومؤرخ الأفكار البريطاني برتراند راسل، ومفادها أنه لو يدّعي شخصٌ ما أنّ بين المرّيخ والأرض إبريقَ شايٍ فضائيًا يسبح في الفلك، لما أمكن لأحد أن يثبت العكس. وإن صادف أن كان ذلك الشخص من أنصار نظرية المؤامرة فسوف يجد في عجز الطرف المقابل عن إثبات العكس دليلا على أن ثمة فعلا إبريق شاي يسبح في الفضاء بين كوكبي الأرض والمريخ.

وكان عالم الاجتماع النمساوي كارل بوبر قد تناول هذه القضية، إذ كتب يقول في كتاب "المجتمع المفتوح وأعداؤه" (الجزء الثاني الذي خصصه للحديث عن هيغل وماركس)، "توجد نظرية، أسميها نظرية المؤامرة، يرى دعاتها أنه يكفي لتفسير ظاهرة اجتماعية أن نكتشف من لهم مصلحة في حدوثها. وتنطلق من فكرة خاطئة بأنّ كل ما يجري في مجتمع ما من حروب وبطالة وشحّ موارد وفقر... ناجم مباشرة عن نوايا أفراد ذوي نفوذ أو مجموعات قويّة. وهي فكرة واسعة الانتشار، وقديمة جدًا... وهي في شكلها الحديث علمنةٌ للمعتقدات الدينية. فالآلهة التي يفسّر هوميروس بمؤامراتها حرب طروادة، تمّ تعويضها بالاحتكارات، والرأسماليين والإمبرياليين".

ويضيف بوبر "لا أنكر وجود مؤامرات، فهي تتعدد كلّما وصل بعضهم إلى السلطة، بيد أنها نادرا ما تبلغ الهدف المنشود، لأن الحياة الاجتماعية ليست مجرد عملية ليّ ذراع بين مجموعات متعارضة، بل هي نشاط يجري في إطار المؤسسات والعادات يُنتج عدة ردود أفعال غير متوقَّعة. ودور العلوم الاجتماعية الأساس في اعتقادي هو تحليل ردود الأفعال تلك وتوقُّعها قدر ما أمكن".

إن لنظرية المؤامرة آثارًا سلبية، لعل من أهمها الارتياب من الشأن السياسي واعتبار كلّ الحكومات عاجزة عن مواجهة قوى خفية، فهي عامل راديكالية وتطرف اجتماعي وأيديولوجي وديني وسياسي، تيسّر اللجوء إلى أعمال العنف أو قبول أعمال غير ديمقراطية وعنيفة، وتدفع إلى نبذ المعرفة والخبرة العلمية حول قضايا البيئة واحترام القواعد الصحية خلال الأوبئة والجوائح. والموضوع ليس جديدا، فقد سبق أن تناوله عدة باحثين، حتّى صار أشبه بالموضة، غير أن الكتاب الذي بين يدينا "العقلية التآمرية" لسيباستيان ديغيز الباحث المتخصص في علم الأعصاب بجامعة فريبورغ الألمانية، وسيلفان دولوفي الأستاذ المحاضر في علم النفس الاجتماعي بجامعة رين الفرنسية، يتناوله من زاوية جديدة، ترفض أن يكون اعتناق نظريات المؤامرة ناجما عن جهل أو سذاجة. فالكتاب يستعرض النقاشاتِ الأساسيةَ التي تدور في المجال الأكاديمي حول "التآمرية" (conspirationnisme) وتصوّرَها فيما وراء بُعدِها الفينومينولوجي الذي يتمثل في استعراض مختلف نظريات المؤامرة، وكذلك توليفَ وضع المعارف المتولدة عن علوم الإدراك حول هذا الموضوع.

استنادا إلى أعمال تخييلية من روايات وأفلام ومسلسلات تلفزيونية عالجت ثيمة المؤامرة، يستعرض الكاتبان ما توصلت إليه علوم الإدراك في هذا المجال، عبر



كارل بوبر – نظرية المؤامرة في شكلها الحديث علمنةٌ للمعتقدات الدينية

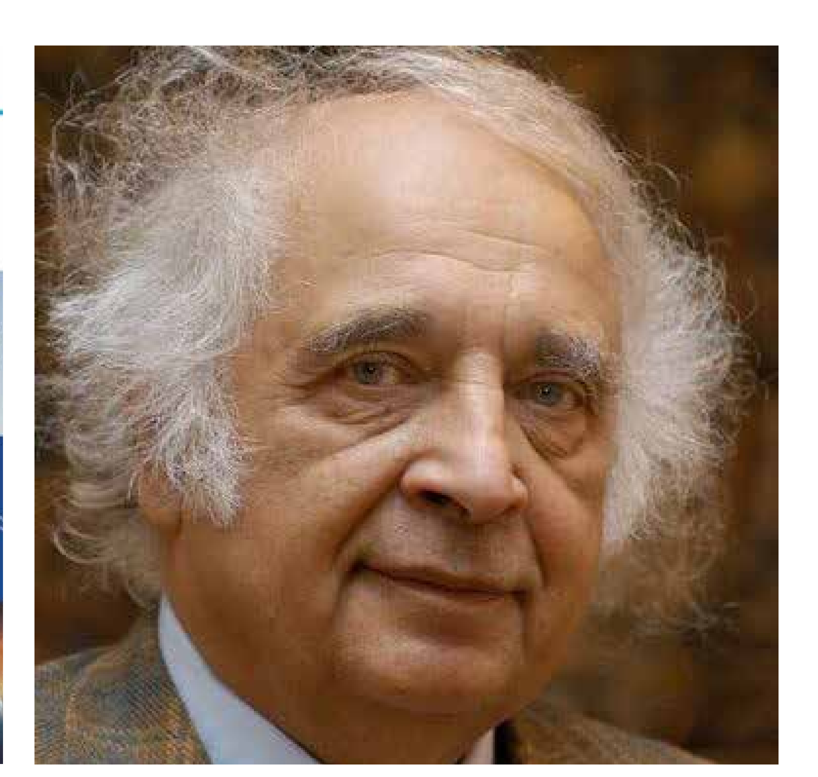


سيلفان دولوفي - التآمرية ليست وليدة سذاجة تصدّق المعتقدات والنظريات المتهافتة

سرد تاريخي وعودة إلى أهمّ الأعمال المؤسسة من "نظرية المجتمع التآمرية" لكارل بوبر ضمن كتابه سَالف الذكر "المجتمع المفتوح وأعداؤه" إلى "عقلية المؤامرة" لسيرج موسكوفيسي، مرورًا بـ"الأسلوب الذهاني" لريتشارد هوفستاتر، أو "السّببيّة الشّيطانيّة" لليون بولياكوف، إضافة إلى مقاربات أخرى أقلّ شهرة مثل كتابات فرنسوا غيزو أو ماكس شيلر، وقد أجمعوا كلهم تقريبا على الصفة اللاعقلانية التي تسم التآمرية.

يستعرض باقي الكتاب الأعمال المعاصرة الرئيسية في علم النفس الاجتماعي، وإسهاماتها في المعرفة العلمية لموضوع المؤامرة، بالإضافة إلى خياراتها المنهجية القائمة على التحليل الكمّي، حيث تُعرَض بالتفصيل مقاييس نفسية مختلفة، محددة، جينيّة، أحادية العنصر أو خصوصة (بما في ذلك نظريات المؤامرة الوهمية) تُستخدم لتحديد التزام الأفراد بالمؤامرة بحد ذاتها، بصرف النظر عن الموضوعات الخاصة. ومن أشهرها، وأكثرها استخدامًا من قبل الباحثين المعاصرين مقياسُ روبرت بروثرتون وألان بيكرينغ (المعروف باسم مقياس معتقدات التآمر العامة) ورولاند إيمهوف (المعروف باسم استبيان عقلية المؤامرة). فمقياس بروثرتون يدعو المستجوبين إلى موقفهم من خمسة عشر معطى ومدى تقبلهم إياها، من بين تلك المعطيات: "سلطة رؤساء الدول ثانوية مقارنة بسلطة مجموعات صغيرة لأفراد مجهولين يتحكّمون فعلا في السياسة العالمية"؛ "منظمات سرية تتواصل مع سكان الكواكب البعيدة، ولكنها تخفي أمرها عن الجمهور العريض"؛ "مجموعات من العلماء تزوّر أو تصنع أو تلغي أدلة لتضليل الناس"؛ "تكنولوجيات تراقب الفكر تُستعمل على الناس دون علمهم"، بعض الأحداث الهامّة كانت نتيجة نشاط مجموعات صغيرة تتلاعب سرّا بالأحداث العالمية"، "تجارب تتضمن عقاقير جديدة أو تكنولوجيات تستخدم بانتظام على الجمهور العريض دون علمه أو دون موافقته".

بمنهجية صارمة، يقدم المؤلفان أهمّ العوامل النفسية والاجتماعية التي تفسر "العقلية التآمرية" مع الإقرار بأن أسئلة كثيرة أخرى لا تزال معلقة، من بينها: كيف تُكتسب "بنية المنطق الأحادي"، وهل هي ثابتة أم سهلة التّغيّر؟ وكيف تتأثر بالعوامل



سيرج موسكوفيسي – عقلية المؤامرة غير عقلانية



التآمرية

التاريخية والثقافية والاجتماعية؟ ويعترف الكاتبان بأنه لا وجود حتى اليوم لنظرية سيكولوجية نهائية متفق عليها حول القائل بنظرية المؤامرة، ولا يمكن عندئذ إقامة صورة نمطية عنه، فبعض السّمات لا تنطبق تماما على صلته بالعالم مثل التفكير الحدسي، والبرانويا، والأعراض العصبية، والنرجسية، والمانوية، والتفكير السحري، والمعتقدات الخارجة عن نطاق الحالة الطبيعية، والعلاج البديل، ورفض الصدفة.

على المستوى السياسي يذكر المؤلفان بأن تجنيد خطاب التآمر إن سمح بالتحام مجموعة تشعر بكونها مهدّدة، فإن الانخراط في تلك الرؤية الشعبوية للعالم والعلاقات الاجتماعية مرتبط بالتطرف السياسي، ولاسيما اليمين المتطرف، ومرتبط أيضًا بدرجةٍ أقل بتبريرها لأعمال العنف. ويستخلصان أن التآمرية ليست وليدة سذاجة تسارع بتصديق المعتقدات الخاطئة والنظريات المتهافتة بسبب أخطاء تفكير وأوهام مدارك، وإنما هي في جانب كبير منها طريقة في التفكير اختير عمدا للراحة التي يوفّرها، ليسمح بتبرير مختلف الأيديولوجيات ودعمها وتعزيزها، مع إعلان الولاء لمجموعات تفكير مشابهة، ترفض أعداء مشتركين، معلَنين أو مخفيّين.

ويختتم الكتاب باقتراح بعض الحلول التي يمكن أن نواجه بها القائلين بنظرية المؤامرة، شرط ألاّ تكون معزولة بعضها عن بعض، بل لا بدّ أن تكون متلازمة حتى نضمن جدواها، من بينها تدقيق الحقائق (fact-checking)، دور الإعلام في التوعية، تنمية الفكر النقدي لخلق نوع من الحصانة الواقية، على غرار اللقاحات، من نظريات المؤامرة والأخبار الزائفة.

يقول المؤلفان "لا نرى طريقة أخرى لفهم نظرية المؤامرة إلا من خلال وضعها في مركز المنظورات المعرفية والثقافية والاجتماعية، ونحن واضحان تماماً بشأن الحاجة إلى تضمين العديد من الأساليب والضوابط لتحقيقها. ولئن استندت معالجتنا لنظرية المؤامرة إلى مساهمات علم النفس المعرفي والاجتماعي فإنها استفادت أيضا من كتابات وفيرة، في شتى الحقول".

كاتب من تونس مقيم في باريس



ترجمة بلا قيود

هيثم الزبيدي

احتفت وكالة الأنباء العمانية بخبر فوز عالم الوراثة السويدي سفانتي بابو بجائزة نوبل للطب بطريقتها. فبالإضافة إلى ذكر الخبر، أبرزت الوكالة اسمي مترجمين عمانيين لكتاب بابو "إنسان النيندرتال: في البحث عن الجينومات المفقودة". حسين العبري وحمد سنان الغيثي التقطا أهمية كتاب بابو، وأمضيا سنتين في ترجمته إلى العربية. هذه الالتقاطة تستحق الإشادة فعلا. ليست المرة الأولى التي يحسن فيها حسين العبري اختيار كتاب مهم لترجمته.

العبري، الطبيب النفسي والروائي، قدم لمكتبة الترجمة كتابين آخرين. ترجم كتاب توماس نيجل "ماذا يعني هذا كله؟ مقدمة قصيرة جدا للفلسفة". لم أقرأ الكتاب ولا أستطيع الحكم عليه، لكنه ينتمي لفئة كتب تحاول أن تقدم الفلسفة مبسطة لقارئ عادي، أو ما يمكن وصفه بـ"كيف تتعلم الفلسفة بلا دموع". لكن اختيار الترجمة الأهم كان لكتاب يوفال نوح هراري "العاقل: تاريخ مختصر للنوع البشري"، والذي ترجمه مع صالح بن علي الفلاحي. هذا من الكتب التأسيسية التي من الضروري الاطّلاع عليها، هو والكتاب التالي لهراري "الإنسان الإله: تاريخ وجيز للمستقبل" الذي - لا غرابة - قام بترجمته شريك العبري في ترجمة "إنسان النيندرتال" حمد سنان الغيثي مع صالح بن علي الفلاحي شريك العبري في ترجمة "العاقل". يمكن القول إن اختيار كتب هراري للترجمة كان أسهل كثيرا من التقاطة كتاب بابو. صحيح أن كتاب "إنسان النيندرتال" حظي بالإشادة عند نشره عام 2014، لكنه لا يقارن بالشعبية التي رافقت نشر كتب هراري. لهذا ترجمة كتاب بابو التقاطة وترجمة كتب هراري اختيار.

ماذا نختار لنترجم؟ لديّ ردي الخاص، لكني آثرت أن أتوجه بالسؤال إلى شخصية تركت بصمة واضحة على مشاريع الترجمة إلى اللغة العربية. قبل أكثر من عشرة أعوام، تسلم الدكتور علي بن تميم مشروع "كلمة" للترجمة في أبوظبي. قبل تسلمه المسؤولية، كان كلمة مشروعا قائما، لكن العمل على تفعيله للمستوى الذي يحقق الغرض من إطلاقه أصلا، ظل متأخرا. خلال أشهر قليلة، كان كلمة قد تحول إلى مشروع معرفي حقيقي للترجمة يلبّي طموح القيادة في أبوظبي في تسجيل الحضور في الشأن الثقافي العربي عموما، وفي قضية الترجمة على وجه الخصوص. ماذا نترجم؟ كان رد بن تميم لافتا. قال في حينها ما معناه أن نترجم ما فاتنا في الشأن المعرفي. وتعريف الشأن المعرفي واسع، ربما أكثر بكثير من النظرة التي بدأت تضيق لما يمكن أن نعتبره معارف. كلمة ترجم كتابا عن الشاي مثلما ترجم عن الذبابة وتاريخها الطبيعي والثقافي. لم يتقيد المشروع بوهم أن المعارف اليوم يسود عليها التكنولوجي والحيوي الطبي. ترجم للطفل وللبالغ، وترجم من مروحة واسعة من اللغات. ومثلما كانت التقاطة كتاب بابو لافتة، فإن كلمة بدوره استبق بأشهر فوز هيرتا مولر بجائزة نوبل وترجم روايتها "أرجوحة النفس" وهي ما تزال مخطوطة. لم يقتنع محررو المشروع بمقترحي لترجمة كتاب "الضحلون: كيف تغيّر الإنترنت الطريقة التي نفكر ونقرأ ونستذكر بها" لنيكولاس كار. ربما نسي الكتاب على رف، أو "ضاع في الترجمة" كما يقول المثل.

حوّل القائمون على مشروع كلمة الإمكانيات التي سخرت لهم إلى مكتبة عامرة. ربما ما ينقصها هو التسويق.

في بلد محدود الإمكانيات مثل مصر، كانت الترجمة تحتل حيزا مهما في الشأن الثقافي. هناك الكثير من الترجمة بمبادرات فردية، بعضها جيد والبعض الآخر رديء. لكن بالتأكيد أن المشروع القومي للترجمة كان متميزا بالاختيارات. تستطيع أن ترصد وعي القائمين على المشروع، من نوعية تلك الاختيارات. كان لافتا مثلا اختيار كتاب ديفيد لانديس "بروميثيوس بلا قيود: التغيير التكنولوجي والتطور الصناعي في أوروبا الغربية منذ عام 1750 إلى الوقت الحاضر". لم تقف المترجمة مي رفعت سلطان عند "الوقت الحاضر" وهو تاريخ صدور الكتاب عام 1969، بل اكتشفت أهميته المعرفية رغم مرور 35 سنة على صدوره. صدرت الترجمة العربية عام 2005. اختيار موفق للعودة إلى أسس النهضة الغربية على الرغم من أن لانديس كان قد أصدر كتبا أخرى مهمة في الثمانينات والتسعينات عن النهضة الصناعية في الغرب لعل أهمها "ثروة وفقر الأمم: لماذا البعض مترف الثراء والبعض مدقع الفقر". كتاب "بروميثيوس بلا قيود" من الكتب المترجمة المهمة، ولعل ما كان ينقصه هو عملية تدقيق لغوي إضافية للابتعاد عن أخطاء مثل كتابة اسم المؤلف نفسه الذي وضع "لاندز" على الغلاف، ثم "ليندس" في الصفحة الداخلية الأولى. أنا ألفظه وأكتبه "لانديس".

مشاريع الترجمة المعرفية متعددة في البلاد العربية. بعضها متذبذب بعدد الكتب التي تتم ترجمتها سنويا، والآخر متذبذب بمستوى الترجمة نفسها. صمود بعضها على مدى عقود مثل سلسلة عالم المعرفة في الكويت يستحق التحية، ومثابرة المترجمين الأفراد في تقديم ما يعتقدونه مهما للقارئ العربي جدير بالإشادة.

لا نحتاج فقط إلى المزيد من الترجمة، بل من الضروري أن نتأنى بالاختيارات. وكما أطلق إله النار بروميثيوس الحضارة بلا قيود، بحسب الأسطورة الإغريقية، فإن ترجمة بلا قيود وباختيارات ذكية قد تعيد إيقاد نار الحضارة التي خبت في عالمنا ■

كاتب من العراق مقيم في لندن